LOS FUNDAMENTOS DE LAS CIENCIAS DEL HOMBRE

Historia de las imágenes e historia de las ideas

La escuela de Aby Warburg

A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini

Introducción y selección de textos por José Emilio Burucúa

Centro Editor de América Latina

LOS FUNDAMENTOS DE LAS CIENCIAS DEL HOMBRE

Historia de las imágenes e historia de las ideas

La escuela de Aby Warburg

A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini

Introducción y selección de textos por José Emilio Burucúa

Traducción, notas y comentarios por José Emilio Burucúa, Andrés Jáuregui, Laura Malosetti y Gabriela Siracusano

Centro Editor de América Latina

Dirección: Ricardo Figueira
Secretaría de redacción: Oscar Troncoso
Asesoramiento artístico: Oscar Díaz
Diagramación: Ricardo Pereyra
Coordinación y producción: Natalio Lukawecki, Fermín E. Márquez, Alejandro De Ameller

© 1992 Centro Editor de América Latina S.A.
Tucumán 1736, Buenos Aires
Hecho el depósito de ley. Libro de edición argentina. Impreso en Carybe, Udaondo 2646, Lanús Oeste, Prov. de Bs. As. Encuadernado en Haley, Av. Mosconi 640, Lomas del Mirador, Prov. de Bs. As. Distribuidores en la República Argentina: Capital: Mateo Cancellaro e Hijos, Echeverría 2469, 5º "C", Buenos Aires; Interior: Dipu S.R.L., Azara 225, Capital.
Impreso en mayo de 1992

ISBN: 950-25-2071-8-

A Héctor Schenone, maestro de tres generaciones

INTRODUCCION

JOSE EMILIO BURUCUA *

Para quienquiera sea que cultive la historia de las ideas, el Instituto Warburg en Londres es uno de los lugares más fascinantes de la Tierra. El recorrido de su biblioteca suele iniciarse por los libros sobre la expresión en el arte y el problema de los símbolos, para continuar luego a través de las obras de antropología y religión, filosofía e historia de las ciencias, detenerse largamente en el núcleo original dedicado a la historia del arte y la iconografía, terminar, por fin, en las inmensas secciones de literatura, lingüística, historia social, leyes y folklore. La vida del Instituto fue tan azarosa como la propia fortuna de la ciencia y del espíritu en la Europa del siglo XX. Nacido en 1920 en Hamburgo, sobre la base de la fabulosa colección de Aby Warburg y aún en vida de éste, el crecimiento de sus actividades y de su patrimonio fue tan impresionante que, ya en 1926, se hizo necesario ampliar su sede para albergar a decenas de estudiosos de toda Europa y a más de 60.000 volúmenes. Muerto su fundador en octubre de 1929, Gertrud Bing y Fritz Saxl asumieron la dirección del Instituto, pero el acceso de los nazis al poder en 1933 puso en grave peligro de destrucción a la biblioteca y de extinción a la tarea intelectual que allí se desarrollaba. Con un asombroso coraje, Bing y Saxl decidieron la mudanza a Londres, cosa que efectivamente llevaron a cabo en un lapso brevísimo, poniendo a salvo el esfuerzo gigantesco de Warburg y un legado que bien podía considerarse entonces como el repositorio privilegiado de la memoria europea. Desde 1944, el Instituto fue incorporado a la Universidad de Londres y allí continúa su trabajo en

*Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

nuestros días con el apoyo oficial del gobierno británico.[1]

Este libro pretende ser una pequeña antología de la obra historiográfica iniciada por Aby Warburg y seguida luego por sus discípulos y herederos hasta el presente en el marco de su asombrosa biblioteca-Instituto. Es probable que los dos ensayos de Aby que aquí publicamos sean los primeros traducidos a la lengua española de toda su obra. Los hemos elegido porque pensamos que se trata de dos piezas fundamentales en la evolución intelectual de Warburg, dos escritos en los que se aprecian los tópicos esenciales que preocuparon a nuestro *scholar:* la obra de arte como símbolo social, la naturaleza dialógica de toda creación de la cultura, el combate de la ciencia y de la razón humana contra el miedo de la existencia. Los acompañan otros trabajos de investigadores del Instituto, también vertidos por primera vez al castellano o bien nunca publicados antes:

—una biografía de Warburg por Ernst Gombrich, quien fue director del Instituto durante casi dos décadas; este breve perfil parece haber sido el anticipo del gran libro que Gombrich dedicó a la vida intelectual de Warburg, publicado en 1970 por el Instituto y reeditado en 1986 por Phaidon Press.

—una conferencia pronunciada por Henri Frankfort en 1954 acerca de las relaciones entre la historia de los símbolos y de las ideas hecha al modo de Warburg y los conceptos de la psicología analítica desde Freud hasta Jung.

—dos capítulos del libro que Frances Amelia Yates publicó en 1969, bajo el título *El teatro del mundo,* acerca de la red cultural de múltiples "hebras" platónicas, herméticas, arqueológicas, dentro de la cual se irguió y se desarrolló —en un sentido tanto físico cuanto ideológico— el gran teatro inglés de las épocas isabelina y jacobina.

—un ensayo de Héctor Ciocchini, estudioso argentino que frecuentó el Instituto por largos períodos en las tres últimas décadas, cuya obra filológica y poética parece ser la única que, en la Argentina, ostenta una marca warburguiana esencial.

Corresponde, pues, en esta introducción, presentar sintéticamente la figura de Aby Warburg, las cuestiones históricas cuya vital problemática él tanto contribuyó a hacernos ver y, por último, la herencia o la "escuela" que se formó alrededor de su biblioteca. Empecemos por trazar algunos

apuntes biográficos.

Aby Warburg nació en Hamburgo en 1866. A los veinte años ingresó a la Universidad de Bonn: allí siguió los cursos de historia del arte de Carl Justi, las lecciones de antropología cultural de Hermann Usener y frecuentó la cátedra en la que Karl Lamprecht desarrollaba sus teorías acerca de las relaciones entre la psicología y la historia. Del primero, nuestro erudito conservaría la convicción de que los vínculos artísticos y culturales entre Italia y el Norte de Europa habían sido más estrechos e intensos en ambos sentidos que lo que hasta entonces se había supuesto. De Usener, recibiría la pasión por los procesos psicológicos de formación de mitos y de su persistencia en la conciencia humana. Y en cuanto a Lamprecht, Warburg haría suyos, hasta el fin de sus ideas, el proyecto del maestro de construir una "psicología social científica", su método estadístico y de pequeñas aproximaciones para llegar a ciertas "mentalidades" básicas o grados históricos de la conciencia, y su interés en los períodos conflictivos de las transiciones, cuando la tradición cultural entabla un combate con experiencias nuevas de los individuos y de los grupos sociales en ascenso.

En 1888, Aby viajó a Florencia donde conoció a August Schmarsow, con quien discutió acerca de una particular definición antropológica del arte: un intento de los hombres por alcanzar un acuerdo o definir una posición respecto del mundo en el cual se encuentran. El gesto se le apareció a partir de entonces como una creación expresiva, crucial para aquel proceso de ajuste con el medio. Darwin y sus estudios en torno a la expresión de los animales[2] ayudaron también a nuestro Warburg a percatarse de que un capítulo importante de la evolución del hombre era la historia del modo en que los movimientos expresivos se habían ido concentrando creciente y progresivamente en la cara. A partir de estas disquisiciones, Aby comenzó a trabajar en una disertación doctoral sobre Botticelli, pues le impresionaron las figuras de este artista, de cabelleras y vestiduras con pliegues en movimiento, que introducían un desvío hacia la desmesura y la agitación en el desarrollo, aparentemente sereno, del arte del Renacimiento florentino que había culminado, por fin, en la calma clásica de la pintura de Leonardo y de Rafael a principios del siglo XVI. Esas figuras eran variantes de una misma "fórmula expresiva" (Warburg acuñó el término *Pathosformel* para designarla), resucitada de modelos anti-

guos, helenísticos y romanos, por el nuevo impulso que presionaba en el interior de las conciencias burguesas, en el seno de la "mentalidad" de las nuevas clases urbanas, y que procuraba encontrar los caminos para alcanzar un grado mayor de goce de la vida y de la existencia mundana. Se trataba de una mujer joven, desmelenada, con sus ropas al viento, a la que Aby llamó "la Ninfa", la cual desplegaba su magnífica belleza en los fondos de las pinturas desde Lippi hasta Leonardo y dominaba el primer plano de las representaciones en la *Primavera* y en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Su supremacía artística en las últimas décadas del siglo XV había marcado el momento quizás más intensamente vital de la civilización del Renacimiento en Italia.

Gracias a sus minuciosos apuntes, sabemos que, en aquella época, Warburg también había tomado contacto con un libro que signaría todo su pensamiento: *Mito y ciencia* del antropólogo y filósofo italiano Tito Vignoli.[3] Era ésta una obra centrada alrededor de la experiencia central del miedo en la formación de la conducta de los animales y de los hombres. Para Vignoli, la aparición de algo nuevo o inesperado en el campo perceptivo de un animal provoca una proyección de vida sobre ese algo inédito, al cual el percibiente asigna además una causalidad virtual de ataque. Esto desencadena una irrefrenable sensación de miedo y un reflejo de huida. El hombre es el único ser capaz de controlar ese error, de otorgar a lo nuevo percibido el carácter de un ente separado del resto del mundo, de personificarlo más tarde y de objetivarlo finalmente. Tales son los pasos (magia, religión, ciencia) que el hombre cumple hacia la conquista de la racionalidad, en la lucha contra su animalidad básica hecha del miedo que acarrea toda ampliación del horizonte desconocido de la vida. Es muy probable que Warburg estableciera algunos paralelos entre esta antropología de Vignoli y su propia experiencia personal, tejida también de inseguridades y terrores que harían eclosión en 1918, al final de la Gran Guerra, y que llevarían a Aby a un sanatorio de enfermos mentales durante casi cinco años.

En 1891, Warburg se inscribió en la Universidad de Berlín donde realizó estudios de psicología y medicina, ahondando sus conocimientos en el campo que le habían abierto sus relaciones intelectuales con Lamprecht y con la obra de Vignoli. De ese mismo año son las *Cuatro Tesis* estéticas que nuestro erudito formuló como principios de investiga-

ción, algo oscuros y demasiado sintéticos, es verdad, pero que él intentó desarrollar y aclarar para sí mismo a lo largo de toda su carrera. No obstante, puestas bajo las perspectivas de los antecedentes que hemos presentado hasta aquí, las *Cuatro Tesis* entregan una buena parte de sus enigmas; ellas son:

> I. En el arte autónomo y monumental, la manipulación artística de formas dinámicas adicionales evoluciona a partir de las imágenes dinámicas de situaciones individuales que fueron vistas originalmente en la realidad.
>
> II. Es más fácil para el artista hacer estas adiciones dinámicas si se aparta del contexto en el cual vio realmente el objeto en cuestión; por eso, ello ocurre, en primer término, en lo que se llama obras de arte simbólicas o alegóricas, pues en estos casos el contexto real es siempre eliminado, 'comparado y separado'.
>
> III. La imagen en la memoria de estados dinámicos generales, con la cual la nueva impresión es asociada más tarde, se convierte en el contorno ideal que se proyecta inconscientemente en la creación de la obra de arte.
>
> IV. Manierismo e idealismo en el arte son sólo casos especiales del reflejo automático de la imaginación artística.[1]

De septiembre de 1895 a abril de 1896, Aby Warburg viajó por América y visitó las reservas de indios pueblos y de navajos en Arizona. Atraída su atención por el festival de la serpiente ritual, descubrió que esa danza identificaba al reptil con el rayo formando una suerte de amalgama de significado que permitía a aquellos hombres, en la aurora de la racionalidad, dominar los temores que el animal y la tormenta les despertaban. Su asombro y su convicción sobre la verdad explicativa de la teoría de Vignoli crecieron cuando, en una escuela de niños indígenas en Keam Canyon, verificó que dos de ellos representaban un rayo en medio de una tempestad nocturna con cuerpo y cabeza de serpiente: el poder del símbolo almacenado en la memoria de la cultura se manifestaba así, incluso en medio de un fuerte proceso educativo inducido por la civilización racionalista europea.

Es notable que Warburg no volviese a este tema sino más de veinticinco años después, en 1923, en el momento de abandonar la clínica de salud mental donde estuvo internado. En esa ocasión, y casi a modo de prueba de la salud recuperada, Aby leyó ante médicos y enfermos un diserta-

ción sobre la Serpiente Ritual. Volvió en ella a las ideas desplegadas a partir de la antigua lectura de Vignoli: los hombres transforman los "reflejos fóbicos de proyección causal" en identificaciones conscientes y controlables de lo desconocido por medio de lo conocido, amalgamas que se convierten a su vez en imágenes que almacenamos en nuestra memoria. Pero cuando recordamos tales formas, ellas se nos presentan como portadoras de una inextinguible dualidad: si, por un lado, nos facilitan la operación racional de nombrar y explicar, por otro lado también despiertan en nosotros los "reflejos fóbicos" y los terrores consiguientes. "Toda la humanidad es eternamente y en todo tiempo esquizofrénica", dijo Warburg entonces. Y el arte es el único campo de la actividad humana intermediario de las dos vertientes de la memoria, en el cual ambas coexisten con la misma intensidad sin dañarnos. Un factor esencial para preservar la civilización es el mantenimiento de una "distancia" entre la conciencia y sus objetos, esto es, entre el pensar y las imágenes de la memoria, lo cual impide el desborde de los "reflejos fóbicos" que están latentes en ellas. Esa separación era lo que Aby llamaba el *Denkraum,* el "espacio para el pensamiento" al que los inventos de la civilización moderna ponían paradójicamente en serio riesgo de extinción, pues la electricidad, el telégrafo y el avión terminarían por abolir toda distancia posible entre el pensamiento que imagina y los objetos lejanos. Warburg decía en su insólita disertación frente a sus compañeros de infortunio:

> [...] Por estos medios la civilización de la máquina destruye lo que la ciencia, al emerger del mito, ha conquistado con dolor, esa zona de contemplación que se transformó en la zona del razonamiento.
>
> El moderno Prometeo y el moderno Icaro, Franklin y los hermanos Wright que inventaron la máquina aérea dirigible, son los destructores seguros de ese sentido de la distancia, quienes amenazan con llevar al globo atrás hacia el caos. El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mitopoiético y simbólico, en su lucha por espiritualizar la relación del hombre con su medio, creó un espacio, una zona de contemplación o de razonamiento, ese espacio que la conexión instantánea de la electricidad destruye a menos que una humanidad disciplinada restaure las inhibiciones de la conciencia.[5]

Volviendo a los años del cambio de siglo, Warburg vivió

largas temporadas en Italia e, investigador ya plenamente formado, redactó sus principales ensayos acerca del arte florentino del siglo XV tardío, uno de los cuales está traducido en esta antología. En ellos, las imágenes se tornan documentos humanos, grávidos de información histórica, porque al descubrirse los lazos que las unieron al medio cultural y a los hombres *concretos,* de carne y hueso, del pasado, las formas artísticas nos revelan la estructura psicológica predominante en la clase y en el período para los que fueron creadas, los estados mentales y las actitudes dominantes de una época.

Hacia 1908, Warburg comenzó a descubir el vasto ámbito todavía inexplorado de la magia, de la astrologia y de la alquimia renacentistas. Su entusiasmo por esta nueva temática fue tan grande que, podemos decirlo sin demasiados titubeos, él ha de considerarse el fundador de todos los estudios científicos de nuestro siglo sobre el significado cultural y cognoscitivo de la magia en la civilización europea, corriente de la que se desprenderían no sólo los trabajos de la propia gente del Instituto Warburg, como Fritz Saxl, Jean Seznec, D. P. Walker o Frances Amelia Yates,[6] sino la obra monumental de Lynn Thorndike[7] y los aportes importantísimos, realizados a partir de 1950, por la historiografía italiana (Eugenio Garin, Paolo Rossi, Paola Zambelli, Cesare Vasoli, entre otros).[8] Pero Warburg dio a sus aproximaciones al problema de la magia en el Renacimiento el acostumbrado sesgo antropológico que provenía de Vignoli: el nuevo surgir de la astrología, sobre todo, había de leerse, a los ojos de Aby, como una etapa definitiva en el combate de la conciencia europea por la iluminación racional del mundo, un capítulo tenso y paradójico de la historia que tendría su gran clímax en la revolución científica de Copérnico, Brahe, Kepler y Galileo. Una vez más, un mote antiguo podía resucitarse para explicar la experiencia de los modernos: *Per monstra ad sphaeram,* "a través de los monstruos hacia la esfera", a través del terror hacia la comprensión de la maquinaria luminosa y matemáticamente predecible de los cielos.

Tras el trágico paréntesis de la locura, Warburg retomó sus proyectos con una energía y una lucidez sorprendentes. Con la ayuda de Gertrud Bing y de Fritz Saxl, convirtió su biblioteca en el mayor instituto de Europa dedicado al análisis de los mecanismos de transmisión y permanencia

de la cultura clásica en la civilización occidental. Y su antigua idea del *Pathosformel* revivió al contacto de nuevas lecturas que él realizó en el campo de la psicología de la memoria, por ejemplo, el libro de Richard Semon, *La memoria como principio fundamental en las transformaciones de los seres vivos* (Leipzig, 1908). De esa obra, Warburg tomó el concepto de "engrama": un residuo que la reiteración de ciertas sensaciones deja en la psique de un ser vivo. Esas huellas se relacionan entre sí, de modo que se producen asociaciones de engramas que suelen presentar, como eslabones de la cadena, una emoción y una determinada actitud exterior del cuerpo la cual no es sino la estructura de una expresión, vale decir, el momento inaugural de un *Pathosformel.* Sistematizados, reproducidos y representados, los *Pathosformeln* pasan a ser los símbolos de las civilizaciones.

> La pasión del hombre continúa viviendo entre los muertos con tal perdurable inmortalidad, en la forma de un frenético deseo de aprehender o un frenético deseo de ser arrebatado por la pasión, que cualquiera nacido con posterioridad, dotado de un corazón y un ojo sensibles, debe inevitablemente hablar con el mismo estilo cada vez que es conmovido por la compulsión inmortal de dar rienda suelta a sus sentimientos.[9]

El repertorio de los engramas, inevitablemente unidos a los estados mentales que los acompañaron en sus orígenes, forman la "memoria social colectiva" de una cultura. En cierto sentido, los símbolos-engramas son neutros, sólo se polarizan hacia el contemplar científico manteniendo el *Denkraum,* o bien hacia el asir directo de la imagen, portadora del temor que ella misma conjuró en el pasado remoto de la civilización, según sea la "voluntad selectiva" de los hombres individuales y de las clases sociales en la época que revive aquellos complejos y se los vuelve a apropiar. El último gran proyecto, que Warburg dejó inconcluso, consistía en trazar un atlas de los símbolos-engramas de la tradición europea. Aby había comenzado a hacerlo precisamente con la figura de "la Ninfa", todos sus antecedentes y todas sus derivaciones, en unas fichas inmensas donde él mismo pegaba decenas de imágenes y que lo acompañaban en sus viajes por Europa, cuando un ataque fulminante al corazón acabó con su vida el 26 de octubre de 1929. El programa, llamado *Mnemosyne* e homenaje a la Memoria, madre de las musas, todavía aguarda a su continuador.

La manera de hacer historia de las imágenes y de extraer de ella una historia de las ideas, inaugurada por Aby Warburg, ha florecido extraordinariamente a lo largo de todo el siglo gracias a la perduración de su biblioteca-Instituto. En la Argentina, el conocimiento que se tiene de su obra y su influencia han sido desgraciadamente muy escasos. Por eso, la presente antología tiene el propósito de dar a conocer, por ahora, dos ensayos claves para saber algo sobre el pensamiento y el trabajo de Warburg. Yo he sido su traductor. En cuanto a los escritos de investigadores contemporáneos del Instituto que aquí publicamos a continuación, he tenido la eficaz colaboración de mis becarias y ayudantes de cátedra para llevar a cabo las traducciones y los respectivos comentarios. Gabriela Siracusano se encargó del perfil biográfico de Warburg diseñado por Ernst Gombrich, Laura Malosetti lo hizo con el artículo de Henry Frankfort y Andrea Jáuregui con los arduos capítulos de Dame Yates. Hemos agregado, *last but not least,* un bello ensayo de Héctor Ciocchini, el único intelectual argentino que puede llamarse discípulo y miembro conspicuo de la escuela de Warburg. Ruego al lector agradezca a los textos originales, a mis colaboradoras y al profesor Ciocchini todo el provecho que le será posible extraer de estas páginas. Sólo a mí deberá responsabilizar de los errores que en el libro llegare a encontrar.

Notas

[1] Para la historia de la Biblioteca Warburg, puede consultarse el ensayo de Fritz Saxl publicado como capítulo XVII de la extraordinaria obra que Ernst Gombrich dedicó al fundador, *Aby Warburg. An intellectual biography*. Oxford, Phaidon, 1986. Este libro ha sido un auxiliar precioso para la redacción de esta nota introductoria; lo citaremos de aquí en adelante Gombrich, A. W., p.

[2] *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872).

[3] *Mito e scienza*. Milán, 1879.

[4] Citados en Gombrich, *A. W.*, pp. 82-84.

[5] Citado en Gombrich, *A.W.*, pp. 225-226.

[6] Para una visión de conjunto de los estudios sobre esta tópica, es excelente el trabajo de compilación efectuado por Cesare Vasoli, *Magia e scienza nella civiltà umanistica,* Bolonia, Il Mulino, 1976.

[7] *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vol., Nueva York, 1923-1958.

[8] Véase la penúltima nota.., p. 246.

ABY WARBURG
(1866-1919)

I

Este denso artículo es tal vez una de las mejores muestras de lo que hoy llamamos el método warburguiano, vale decir, la investigación minuciosa de "textos" de toda especie que procura el descubrimiento de las relaciones dialógicas entre comitentes y artistas, las cuales se han materializado y perdurado en la obra de arte que es el punto de partida de aquella misma tarea historiográfica. Precedido por los estudios sobre la figura de la "Ninfa" y la recuperación de esta forma expresiva de la Antigüedad por la cultura italiana del Renacimiento, el ensayo que aquí traducimos desvela el sentido social no sólo de un ciclo de frescos, pintados en la Florencia de 1485, sino de toda esa operación cultural tan compleja que fue la asociación entre la autoconciencia de una clase nueva y moderna —la burguesía italiana de fines del Medioevo y del Renacimiento— y las visiones que los antiguos griegos y romanos tuvieron de la vida, resucitados entonces gracias al trabajo de los poetas, de los artistas, de los humanistas filósofos y buscadores de manuscritos. Warburg continuó la indagación acerca de los vínculos que la familia Sassetti anudó con el pintor Ghirlandaio en un estudio sobre "La última voluntad de Francesco Sassetti" (1907); de este modo, Aby descubrió la persistencia de una sincera devoción cristiana en lo más interior de las almas de aquellos hombres que, por otra parte, anhelaban revivir el goce pagano antiguo de la existencia mundana. El hallazgo de Warburg corregía la visión unilateral del Renacimiento que había introducido su maestro Burckhardt al enfatizar el secularismo de aquella civilización. Los hombres de la Italia de los siglos XV y XVI se aparecían como seres más

ambiguos pero más ricos, complejos y extraordinarios en su afán por armonizar el espíritu de trascendencia y el placer de la existencia material, las fuerzas más bellamente contrapuestas de la vida.

José Emilio Burucúa

ARTE DEL RETRATO Y BURGUESIA FLORENTINA. DOMENICO GHIRLANDAIO EN SANTA TRINITA. LOS RETRATOS DE LORENZO DE MEDICI Y DE SUS FAMILIARES. (1902)

ABY WARBURG *

A mi mujer.

"Es un gran error hablar de las cosas del mundo indistinta y absolutamente, y, por así decirlo, de acuerdo a reglas; porque casi todas ellas se distinguen y constituyen excepciones por la variedad de las circunstancias que no pueden ser medidas con una misma vara: y tales distinciones y excepciones no se encuentran escritas en los libros, sino que es necesario que la discreción [nos] las enseñe".

Francesco Guicciardini,
Recuerdos políticos y civiles, VI.

Observación Preliminar

A modo de pionero ejemplar, Jakob Burckhardt reveló para la ciencia y dominó genialmente el campo de la civilización

* Los dos trabajos de Aby Warburg que siguen han sido traducidos por José Emilio Burucúa a partir de la versión italiana que se encuentra en *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*. Florencia, La Nuova Italia, 1966, pp. 109-146, 247-272.
La Rinascita es, a su vez, una amplia selección de la obra publicada de Aby en sus *Gesammelte Schriften*, Hamburgo, 1932, 2 vols.

italiana del Renacimiento; pero fue ajeno para él todo intento de explotar como un soberano absoluto la tierra recién descubierta; por el contrario, la abnegación científica lo dominaba al punto de llevarlo a descomponer el problema histórico de aquella civilización en varias partes exteriormente inconexas, antes que a aferrarlo en toda su unidad artísticamente cautivante, para indagar e ilustrar cada una de esas partes con soberana placidez. De tal modo, Burckhardt nos dio, en su *Civilización del Renacimiento*[1] por un lado, la psicología del individuo social sin referencias al arte figurativa, al mismo tiempo que, en su *Cicerone*[2] por otro lado, quiso ofrecernos tan sólo "una guía para el goce de las obras de arte". El cumplió simplemente el deber más inmediato de considerar con tranquilidad, en un primer momento, al hombre del Renacimiento en su tipo más altamente desarrollado, y al arte en sus productos singulares más bellos, sin preocuparse por cierto de saber si a él mismo le sería concedida la presentación unitaria de la civilización completa; con tal de que nadie perturbase la siembra, la cosecha correspondería a quienquiera fuese. E incluso después de su muerte, este conocedor genial y erudito se nos presenta todavía como un investigador incansable; en sus póstumas *Contribuciones a la historia del arte en Italia*,[3] con el objeto de aproximarse a la gran meta de la síntesis histórica de aquella civilización, Burckhardt abrió un tercer camino empírico: no desdeñó la fatiga de indagar la obra de arte individual en su nexo directo con el fondo de la época para interpretar las exigencias ideales o prácticas de la vida real como "causalidad".

Nuestra conciencia acerca de la personalidad superior de Jakob Burckhardt no debe de impedirnos el continuar por la vía que él nos indicó. Una estancia de años en Florencia, estudios en su Archivo, los progresos de la fotografía y la delimitación local y cronológica del tema, me alientan a publicar en el presente escrito una apostilla al ensayo de Burckhardt sobre "el retrato" en sus citadas *Contribuciones a la historia del arte en Italia.* Otros estudios del género sobre el nexo estilístico entre civilización burguesa y artística en el círculo de Lorenzo de Medici —sobre Francesco Sassetti el hombre y el amigo de las artes, sobre Giovanni Tornabuoni y el coro de Santa María Novella, sobre las fiestas mediceas y el arte figurativa, etc.— seguirán, espero, en un tiempo no demasiado lejano.

Que los amigos que me han aconsejado, que los fieles colegas de los años florentinos de trabajo reciban estas publicaciones como expresión de aquel empeño que, para Heinrich Brockhaus y Robert Davidsohn, se realiza en una vida de estudio incesante y profundo de las fuentes de la civilización florentina.

Hamburgo, noviembre de 1901.

Las fuerzas motrices de un arte viviente del retrato no han de buscarse exclusivamente en el artista; es necesario tener presente que entre el retratista y la persona retratada se establece un contacto íntimo que, en toda época de un gusto más bien afinado, hace nacer entre ambos una esfera de relaciones recíprocas, de freno o de impulso. El comitente puede, de hecho, según que desee asemejarse al tipo dominante normativo o, por el contrario, le parezca digno de representación lo propio y particular de su personalidad, establecer también él la tendencia del arte del retrato en el sentido de lo típico o bien en el de lo individual.

Es un hecho fundamental de la civilización del primer Renacimiento florentino el que las obras de arte deban su origen a la cooperación común y comprensiva entre comitentes y artistas y, por lo tanto, tengan que ser consideradas, desde el principio, como productos de una acción recíproca entre el comitente y el artista ejecutor. De manera que nada parece más natural y más obvio que el intento de ilustrar, alguna vez, exactamente el problema planteado acerca de la "relación entre el retratista y la persona retratada", eligiendo algunos casos de la historia del arte florentina con el fin de comprender el carácter universal de la mentalidad y del modo de actuar de eminentes figuras del pasado sobre la base de algunos hechos singulares de sus existencias reales. Es verdad que resulta más fácil desear y osar un intento semejante que realizarlo pues, para una consideración comparada de la relación entre comitente y artista, a la historia del arte sólo se le presenta en modo unilateral el resultado definitivo del proceso creador, esto es, la propia obra de arte. Del intercambio de sentimientos o pareceres

entre el comitente y el artista ejecutor sólo rara vez trasciende algo al mundo externo, y lo verdaderamente indefinible y sorprendente se comunica incluso al mismo retrato como un don de un instante feliz e imprevisto, sustrayéndose así a la conciencia personal e histórica. Será entonces necesario, puesto que las declaraciones de testigos oculares son tan difícilmente hallables, involucrar al público en esta colaboración, por así decirlo, mediante pruebas de tipo "indiciario".[4]

Florencia, cuna de una moderna y consciente civilización urbana mercantil, no sólo ha conservado para nosotros, con riqueza inigualable y conmovedora vivacidad, los retratos de personas muertas desde hace mucho tiempo. En centenares de documentos leídos y en millares de documentos no leídos aún sobreviven en el Archivo las voces de los difuntos, y la piedad del historiador tiene el poder de volver a conferir un timbre a las voces inaudibles, si no desdeña la fatiga de reconstruir la unidad natural de la palabra y de la imagen.[5] Florencia responde a todas las preguntas que formula la historia de la civilización, con tal de que uno no se canse de interrogar y que esas preguntas se limiten a un ámbito restringido. De esta guisa, el problema abstracto planteado más arriba acerca de la acción ejercida sobre el artista por el mundo circundante, obtiene una respuesta concreta si comparamos dos frescos. Es cierto, uno de ellos representa el mismo tema según el modelo del fresco anterior, pero precisamente como agregados diferenciales muestra evidentes alardes del arte del retrato, que revelan su pertenencia a un ambiente completamente individual. Si dirigimos toda nuestra atención, munida también de los auxilios de la investigación archivística y literaria, hacia un fresco de Domenico Ghirlandaio en la Capilla de la Santa Trinita en Florencia, veremos directamente ante nosotros, desde una perspectiva por completo personal, el fondo contemporáneo como potencia que ejercita una acción propia y particular.

El simple contemplador de obras de arte, quien por principio considera que las comparaciones y clasificaciones racionalistas constituyen una aproximación realizada con medios inadecuados, tiene libertad para remitirse, en la lectura del estudio siguiente, a la alegría inmediata y ampliada de una contemplación de las obras maestras del retrato italiano que examinaremos en esta ocasión; y entre ellas encontrará probablemente los primeros retratos de

Domenico Ghirlandaio. *La aprobación de la regla de San Francisco por el papa Honorio III.*
Florencia, Iglesia de Santa Trinita, capilla Sassetti

niños del primer Renacimiento florentino, pasados por alto hasta ahora.

En la iglesia de Santa Croce de Florencia, Giotto[5] decoró la capilla de los Bardi, poco después de 1317, con representaciones de la leyenda de San Francisco. Uno de estos frescos, un luneto, describe el momento tan memorable para la obra del santo en el cual, arrodillado entre sus doce hermanos de la orden, recibe de la mano del papa, sentado sobre un trono en medio de sus cardenales, la confirmación de la regla de la orden. El apunte sumario de una basílica de tres naves, que en el frontón exhibe la imagen del apóstol Pedro, permite ver como fondo la iglesia romana; por lo demás, no hay accesorios que distraigan la atención. La acción principal llena, mediante un escorzo nítido, la superficie del cuadro y exige toda la atención del espectador; sólo algunos ancianos barbudos, figuras vestidas con pesados mantos, asisten a la sagrada ceremonia, dos a cada lado, indicando el mundo externo de los fieles.

Cerca de 160 años más tarde (entre 1480 y 1486) un mercader florentino, Francesco Sassetti, encargó a su vez al pintor Domenico Ghirlandaio y a su escuela seis frescos con la ilustración de la leyenda de San Francisco, en la capilla sepulcral de su familia en Santa Trinita;[6] con ello, Sassetti procuraba sin duda poner de manifiesto en primera línea la veneración religiosa debida a su santo patrono, del mismo modo que lo había hecho al dejar a la iglesia en propiedad su vieja casa de familia, con la finalidad expresa de que, en todas las festividades sacras mayores, se celebrase una misa solemne en honor de San Francisco.[7]

Pero, en tanto que Giotto reproduce la corporeidad humana para que a través de la baja cubierta corporal pueda hablar el alma, a los ojos de Ghirlandaio, por el contrario, el tema religioso es un pretexto amable para reflejar la bella apariencia de una temporalidad que se despliega con imponencia, como si él, todavía ayudante de orfebre en el taller paterno, hubiese de exponer, el día de San Juan, vajilla de lujo y piezas resplandecientes ante la mirada de compradores deseosos de cosas bellas. El modesto privilegio del fundador, de mantenerse devotamente en un ángulo del cuadro, es ampliado y convertido por Ghirlandaio y su comitente en un derecho de libre ingreso de su representación total en la propia narración sagrada, ambos como espectadores o directamente como personas actuantes en

la leyenda.

Una comparación de los dos frescos muestra hasta qué punto se habían mundanizado radicalmente las buenas maneras válidas en la iglesia en los tiempos de Giotto.[8]

Tan fuerte es el cambio del lenguaje formal y eclesiástico oficial que incluso un espectador de vasta preparación histórico-artística que no estuviese advertido, en un primer momento buscaría en el fresco de Domenico algo bien distinto de la escena de una leyenda sacra; pensaría quizás que ve pintada una fiesta eclesiástica, celebrada en la plaza de la Señoría, a la cual la presencia del papa habría conferido una solemnidad particularmente memorable. Debemos suponer que se ha representado la plaza de Florencia ante todo porque, en el fondo, aparecen con claridad el Palazzo Vecchio[9] y la Loggia de Lanzi, vista de frente. Con el auxilio de la fotografía se reconoce luego, por cierto, que la solemnidad eclesiástica tiene lugar en un pórtico renacentista, sugerido por medio de pilastras y arcos, recurso con el cual evidentemente se impedía, en aras de un cierto resto de tacto histórico-religioso, una fusión incondicional con el fondo florentino real. Pero ni el pórtico, ni la sillería del coro, ni siquiera el parapeto alzado por detrás de los asientos del colegio cardenalicio, protegen eficazmente al papa y a San Francisco de la intrusión de la familia del fundador y sus amigos. Que el fundador se haya hecho retratar a sí mismo, a sus lados a su joven hijo Federico[10] y a su hermano mayor Bartolomeo,[11] y de frente a sus tres hijos adultos Teodoro I, Cosimo y Galeazzo, se podría dejar pasar pues, de todas maneras, todos ellos se detienen modestos en los extremos de la representación; pero que, entre Francesco y Bartolomeo se encuentre plantado Lorenzo de Medici personalmente, provoca en primera instancia el efecto de una intrusión del elemento profano sin motivo; no obstante, con este retrato, Francesco Sassetti no pretendía sólo rendir homenaje al hombre más poderoso de Florencia: Lorenzo formaba parte realmente de la comunidad restringida de los Sassetti, ya que Francesco era socio de la compañía medicea en Lyón y recibiría muy pronto el encargo difícil de enderezar la comprometida situación de la banca medicea en aquella ciudad de Francia.

El derecho formal de ingreso de la "parentela" Sassetti no cambia nada, sin embargo, al hecho barroco[12] de que, allí donde Giotto presenta como motivo principal de la existencia

de la pintura, con una conmoción casi estática, de una manera lapidariamente simple, la elevación involuntaria de monjes alejados de las cosas del mundo hacia el papel de fieles vasallos de la iglesia militante, Ghirlandaio, en cambio, con toda la formación autorrefleja del hombre culto del Renacimiento, transforma la representación de la leyenda de los "eternos padres" en una representación pomposa de la rica aristocracia mercantil florentina.

Las figuras de Giotto osaban emerger como criaturas terrenales sólo bajo la protección del santo; las figuras de Ghirlandaio, seguras de sí, adoptan la actitud de patronos de los personajes de la leyenda. Pero no lo hacen por orgullo estúpido; son, desde ya, buenos frecuentadores de la iglesia, pero amantes de la vida al mismo tiempo, y los eclesiásticos están obligados a dejarlos actuar porque ya no pueden mantenerlos en el humilde estado de la contrición. Pero, en verdad, el artista y su comitente observan de todos modos las normas correctas: no asaltan el límite como una patrulla belicosa, sino que insertan el retrato propio en la capilla "por las buenas", de la misma suerte que el extraño mundo de las *drôleries* ocupa los márgenes del libro medieval de las devociones: o, mejor aún, lo hacen en el edificante estado de ánimo del implorante que, agradecido o esperanzado, cuelga su propio retrato en cera como regalo votivo ante un cuadro milagroso.

Por medio de ese don votivo al cuadro sagrado, la Iglesia católica, con penetrante conocimiento del mundo, había dejado a los paganos convertidos un desahogo legítimo del primer instinto religioso, inextirpable, que empujaba al hombre a aproximarse a lo divino bajo la forma sensible de la imagen humana en persona o en retrato. Los florentinos, descendientes de los etruscos paganos y supersticiosos, cultivaron esta magia de la imagen en la forma más crasa hasta el siglo XVII. Daremos de ello aquí el ejemplo más significativo (todavía no estudiado en su conexión histórico-artística) con una cierta riqueza de detalles.

La iglesia de la Santissima Annunziata confería a los poderosos de la ciudad y a los extranjeros de alto rango el privilegio muy ambicionado de poder colocar, aún en vida, la propia figura en fiel reproducción en cera, revestida con trajes de verdad, dentro de la misma iglesia.[13] En la época de Lorenzo de Medici, la fabricación de estas figuras de cera (exvotos) era un ramo de la actividad artística perfeccionado

y floreciente, y se encontraba confiado a las manos de los Benintendi, alumnos de Andrea Verrocchio, los cuales dirigieron, por generaciones enteras, una gran fábrica de exvotos en beneficio de la iglesia y por ello llevaban el nombre de "Fallimagini" (Haz-la-imagen). El propio Lorenzo, felizmente escapado al puñal de los Pazzi en 1478, hizo colgar tres veces en iglesias florentinas, y con trajes distintos, su estatua de cera de tamaño natural, modelada por Orsino Benintendi. Con las mismas ropas con que él, el día del asesinato de su hermano Giuliano, a salvo pero herido, se mostró al pueblo desde una ventana, su figura pendía en una iglesia de la calle de San Gallo; vestido con el traje de ceremonia del ciudadano florentino, el *lucco*,[14] se lo veía luego sobre una puerta de la Annunziata, y una tercera figura-retrato en cera de este tipo fue enviada por Lorenzo a la iglesia de Santa María degli Angeli en Asís como exvoto de agradecimiento.[15] El número de estos exvotos a partir de la mitad del siglo XVI aumentó de tal manera que, en esa misma iglesia, se produjo una gran escasez de lugar y las figuras de los donantes fueron colgadas mediante cuerdas de lo alto de las vigas, razón por la cual los muros hubieron de ser reforzados con cadenas. Sólo cuando las caídas frecuentes de los exvotos perturbaron sensiblemente a los fieles, ese gabinete de figuras de cera fue trasladado a un patio lateral donde algunos restos de tales curiosidades eran visibles todavía a fines del siglo XVIII.

Sólo una comparación con esta solemne costumbre bárbara, legalmente admitida y conservada durante tanto tiempo, de la figura de cera exhibida en la propia iglesia y acompañada de todo el fasto vistoso de sus trajes en descomposición, revela, bajo una luz más exacta y atenuada, el carácter de retrato que tienen los personajes legendarios que pueblan el fresco sagrado: intento de aproximación a la divinidad en semblanzas únicamente pintadas, operación algo más discreta que la de la magia fetichista de la imagen de cera. Se trata, por fin, de los mismos paganos neolatinos que habían llegado a interpretar el sueño poético del Infierno de Dante como experiencia sensible y, al modo del duque Visconti de Milán por ejemplo, buscaban aplicar como un poder práctico y mágico las artes infernales de las que aquel hombre "demoníaco" debía ser capaz.[16] De hecho, cuando el duque quiso herir al papa Juan XXII mediante la misteriosa fumigación de una estatua suya de plata, el

primero hacia quien se dirigió con su deseo, finalmente incumplido, de realizar el conjuro, fue nada menos que Dante Alighieri.[17]

Los contrastes en la concepción de la vida, cuando incitan a una lucha por ella o por la muerte y colman de pasiones de partido a los miembros individuales de la sociedad, son causa de una irrefrenable decadencia social; sin embargo, son al mismo tiempo las fuerzas propulsoras del más alto florecimiento de la civilización, cuando esos mismos contrastes dentro del individuo se atenúan, se compensan y, en lugar de destruirse mutuamente, se fecundan los unos a los otros y de tal manera contribuyen a ampliar toda la entidad de la persona. Sobre este fundamento nace la flor de la civilización del primer Renacimiento florentino.

Las cualidades por completo heterogéneas del idealista medievalmente cristiano, caballerescamente romántico o clásicamente platonizante, y del mercader práctico a la manera etrusco-pagana, volcado al mundo, se compenetran y se unen en el florentino mediceo, constituyendo un organismo enigmático de una energía vital elemental aunque armónica; esta energía se manifiesta en el hecho de que el hombre florentino descubre en sí con alegría cualquier vibración del alma como una ampliación de la propia estatura intelectual, la perfecciona y luego la usa serenamente. El mismo niega la paralizante pedantería del *"aut-aut"*[18] en todos los campos, no porque deje de advertir los contrastes en su nitidez cortante, sino porque los considera conciliables; por ello, desborda exactamente de las obras de arte, producto de un acuerdo entre la iglesia y el mundo, entre el pasado antiguo y el presente cristiano, la fuerza, entusiasta a la par que contenida, de los proyectos audaces.

Francesco Sassetti es ese tipo del burgués inteligente, de una pieza, de las épocas de transición, que sin ninguna pose heroica rinde justicia a lo nuevo aunque no abandona lo viejo. Los retratos en los muros de su capilla son la expresión de su imperturbable voluntad de existencia, a la cual obedece la mano del pintor revelando al ojo humano el milagro del efímero rostro del hombre fijado por sí mismo.

Estas maravillosas cabezas de Domenico Ghirlandaio aún no son apreciadas como es debido en todos sus detalles, ni como documentos únicos de la historia de la civilización, ni como incunables insuperados de la retratística

italiana. Tampoco lo ha sido el retrato del propio Lorenzo el Magnífico, de tamaño natural, aunque sea el único retrato contemporáneo auténtico fechable que se haya conservado, pintado en el estilo monumental del fresco y hecho por la mano de un maestro de primer orden. Y pensar que el retrato es oficialmente conocido en la historia del arte desde hace mucho tiempo;[19] pero el simple y obvio deber de sacar una fotografía grande, incluso de los detalles, o bien de someter por lo menos el retrato a una minuciosa consideración, a pesar de todo, tampoco ha sido cumplido. Este hecho se explicaría de algún modo sólo porque el fresco se encuentra muy alto, rara vez está bien iluminado e, incluso en este caso, es difícilmente reconocible en sus detalles. No obstante, a la figura de Lorenzo se vincula un profundo interés humano absolutamente genérico; no es sólo la curiosidad históricamente fundada de querer saber, por ejemplo, qué aspecto tenía Lorenzo, lo que debería impulsarnos a la conquista de una idea fiel del hombre exterior, sino el carácter enigmático del fenómeno que él encarnó: vale decir, que uno de los hombres más feos haya sido el centro de la más alta civilización artística y el autócrata más fascinante, árbitro absoluto de la voluntad y del corazón de los hombres.

Los escritores contemporáneos de Lorenzo[20] describen unánimes los defectos grotescos de su personalidad exterior: los ojos miopes, la nariz aplastada, toscamente prominente en la punta, la cual no estaba siquiera dotada de olfato a pesar de su vistosidad; la boca extraordinariamente grande, las mejillas enjutas y lívida la piel. Los otros retratos de Lorenzo que conocemos, en pintura y en escultura, muestran por lo demás una fisonomía repelente y astuta de delincuente, o bien los rasgos descarnados de la persona que sufre. Nada se advierte de la atracción superior de una digna humanidad que emanaba de Lorenzo; sólo Ghirlandaio nos permite advertir en este fresco la espiritualización que podía hacer irresistiblemente atractivo un rostro de tan demoníacas distorsiones.[21] Las cejas y los ojos no forman apretados un arrogante promontorio (al modo, por ejemplo, de las medallas de los Pollaiulo y de Spinelli), sino que, como en una espera firme y tranquila, bajo una ceja fina, el ojo mira hacia lo lejos, no sin la dignidad benevolente del príncipe. El labio superior no está comprimido sobre el inferior en una expresión de reserva, preanuncio de la desgracia, sino que se posa con imperturbabilidad soberana. Sólo en los ángulos

de los labios palpita una ironía alerta y batalladora, suavizada hasta casi convertirse en humorismo por la arruga pacífica de la mejilla. Toda la persona está impregnada por el sentido de una superioridad natural que determina por sí misma, con seguridad intuitiva, el alejamiento o la aproximación de los hombres respecto del propio círculo. La mano derecha sostiene sobre el pecho la vestimenta escarlata, el antebrazo izquierdo está adelantado y la mano se alza con un gesto mitad de estupor y mitad de repulsa.

También Francesco Sassetti tiene un movimiento similar e instantáneo de la mano ; con el índice extendido y recto señala evidentemente a sus tres hijos en el lado opuesto para caracterizarlos como miembros de la propia familia.

Lorenzo tiene un motivo análogo, por cierto que mucho más sorprendente en apariencia, para el gesto de estupor y de rechazo de la mano, porque delante de sus pies se abre imprevistamente el solado duro de la Plaza de la Señoría y por una escalera suben hacia él tres hombres y tres niños. Se trata sin duda de una diputación que acude a saludar al príncipe, a cuyos miembros (aunque sólo hayan sido representadas las cabezas y los hombros) vemos caracterizados con todo el brío de un improvisador florentino, cada cual con su matiz de mímica absolutamente personal en el devoto aproximarse al señor y patrón Lorenzo. El coloquio mudo entre Lorenzo y ese grupo es tan elocuente que, considerando de más cerca toda la composición, se advierte muy pronto que la "diputación de salutaciones sobre la escalera" es el punto central y de gravitación tanto artístico como espiritual, y aflora el deseo de conferir el uso de la palabra a tan muda vivacidad. Se trata entonces de hacer hablar a esas personas cuya aparición tanto interesa a Francesco Sassetti que él les cede de manera tan extraña el primer plano de la pintura. Y ellas están contentas de ser interrogadas, no quieren ser olvidadas en absoluto, y por más que se intente recurrir a auxilios de toda especie, a documentos, medallas, cuadros y esculturas, comienzan su relato refiriéndose cosas íntimas, amables y extrañas del ambiente familiar de Lorenzo el Magnífico, empujando en un primer momento por completo al fondo al mismísimo Francesco Sassetti y a los suyos. El jefe de la diputación, de nítido perfil, pierde inmediatamente su anonimato si se le pone a un costado su retrato en una medalla: es el señor Angelo Poliziano, el docto amigo de Lorenzo y su colega en la

poesía; resultaría imposible no reconocerlo cuando se observa su imponente nariz aguileña, tan satirizada, con la punta epicúrea que se dirige hacia abajo, con el corto labio superior y la boca carnosa de labios tumefactos del *gourmet*.[22] A él Lorenzo había confiado la educación de sus hijos, no sin las objeciones, a menudo eficaces, de su mujer Madonna Clarice, quien en el idealismo pagano puramente estético del docto renacentista advertía, con seguro instinto femenino, la falta de un sólido sostén moral; después de 1481, Poliziano había vuelto a gozar sin embargo de altos favores. Por delante de todos, con el birrete en la mano, en la actitud del servidor absoluta y sinceramente devoto, el poeta sube las escaleras hacia Lorenzo y osa, confiando en los sentimientos benévolos de su señor, causar una interrupción inesperada, pues lo que le impulsa es el mismo orgullo de la familia Medici y de su arte pedagógica, son los hijos de Lorenzo: Piero, Giovanni y Giuliano.

De los niños sólo se divisan las cabezas y los hombros, pero algunos medios expresivos muy generales, como la inclinación de la cabeza respecto del tronco, la dirección de la mirada y el aspecto de la cara, se transforman, en las manos de Ghirlandaio, en instrumentos de máxima precisión para fijar en matices diversos los grados de desarrollo de la educación de los príncipes, desde el niño ingenuo al soberano en acto de representación. El pequeño Giuliano[23] a quien el maestro no puede todavía separar de su flanco porque es el menor de los hermanos, con sus ojos castaños de niño mira de soslayo por un momento, rápido y curioso, al público, mientras que su severo maestro Angelo fija sus ojos devotamente en Lorenzo. El muchacho sabe que deberá de inmediato enderezar su cabecita hacia adelante. Piero,[24] el mayor, que sigue por detrás, dirige él también la mirada hacia el espectador, pero lo hace como seguro de sí con la soberbia indiferencia del futuro autócrata. La orgullosa sangre materna de la nobleza romana, la sangre de los Orsini, comienza ya a manifestarse, en contraste fatal con el temperamento del mercader florentino, sabiamente dispuesto a los compromisos. Luego, Piero quiso ser retratado sólo como caballero siempre con su armadura; deseo característico de la concepción de la vida puramente exterior y ruinosa de aquel hombre que, allí donde para la salvación de su dominio habría sido necesario un buen *condottiero*, fue poco más que el participante decorativo de un torneo. A los

rasgos esbozados de Giovanni,[25] el futuro papá León X, la nariz pequeña y ñata confiere todavía, en verdad, una expresión infantil, pero en la esponjosa parte inferior de la cara, con el labio inferior saliente, aparece ya en germen el rostro imponente y pleno de León X sobre el solio pontificio. Giovanni aún no tiene aquí la tonsura sacerdotal que recibirá el 1 de junio de 1483. Ahora bien, dado que esta señal de su dignidad eclesiástica, tan ansiada por Lorenzo, el éxito más visible de su política romana, de seguro no habría sido olvidada en tal oportunidad, se obtiene para la datación del fresco un límite máximo de finalización de la obra en torno a la mitad del año 1483. Deberíamos, en tal caso, suponer que Piero tuviese en esa época cerca de 12 años, Giovanni 7 y medio, y el pequeño Giuliano 4 y medio, todo lo cual corresponde muy bien al aspecto de los niños.

Mayores dificultades presenta la definición de las dos cabezas de hombre que cierran el cortejo, retratos insuperables en los cuales parece que se hubieran fundido las más altas cualidades peculiares de las tablas flamencas y del fresco italiano, para reflejar en un estilo monumental la vida íntima del espíritu.

Aunque no sea posible identificar la primera de las dos cabezas mediante una semejanza directa con otro retrato de ese tiempo, creo no obstante, por razones internas, reconocer con seguridad en esta expresiva cabeza viril de ojos inteligentes, agudos pero bondadosos, de narinas irónicamente alzadas en alto, de boca sarcástica, pronta a la polémica rápida, bajo la cual sobresale el mentón más bien altivo, a Matteo Franco, confidente de Lorenzo, maestro elemental de sus hijos, el mejor amigo de Poliziano.

En la carta que Poliziano escribe a Piero en 1492 para felicitarse con él del nombramiento de Matteo Franco como canónigo de la catedral, el poeta habla de sí mismo y de Matteo como de una buena pareja de amigos.[26] En esa carta, Poliziano no alcanza a elogiar lo suficiente los méritos de Matteo respecto de la familia de Lorenzo, méritos que realmente es difícil sobrevalorar en toda su multiplicidad. Colega de Poliziano en la profesión, en su posición de maestro elemental de los niños y como eclesiástico, el fiel Matteo, preparado a todo sacrificio, era por su carácter lo opuesto del literato apartado del mundo, profundamente docto y dotado de buen gusto. Sus únicas producciones literarias son los famosos sonetos de vituperio contra Luigi

Pulci, hoy todavía vivos en la boca del pueblo italiano, en los cuales palpita la genialidad espontánea del hombre toscano del pueblo, quien en la injuria siente el vigor de su tierra. Y este bufón de corte, que empuña la fusta sin miramientos para nadie, es llamado por Lorenzo "uno de los primeros y más queridos miembros de su casa", y por él hará Lorenzo acompañar a la hija preferida, Magdalena, para que la joven, casada por razones políticas con el hijo del papa Cybo,[27] tenga cerca suyo a un amigo paterno. No habría podido encontrar ninguno mejor, pues Matteo al servicio de Maddalena es "hombre para todos los menesteres": él cuida de la marcha de la casa, vigila los detalles de la salud de esa mujer que sufre y para quien cocina hasta la sopa, como un enfermero diligente, o bien le quita el aburrimiento contándole historietas florentinas cuando ella espera impacientemente a su marido que regresa tarde. Si es necesario, hará para ella incluso de administrador de un albergue de baños en Stigliano, cuyas entradas constituyen una de las magras rentas de Franceschetto Cybo. Y precisamente como compensación por estos servicios suyos en calidad de "siervo y mártir de los Cybo",[28] Matteo obtendrá aquel puesto de canónigo de la catedral florentina. Por fin, su cacería insaciable de prebendas le proporcionó también el puesto de superintendente del hospital de Pisa que, por lo menos, él no consideró una sinecura, ya que murió en 1494 en cumplimiento de sus deberes, cuidando a sus enfermos durante una epidemia.

Que ese genuino espíritu de la casa, pariente y eclesiástico, de la familia medicea deba ser buscado en esta composición, nos sentimos autorizados a creerlo sobre la base de una carta del propio Matteo. En sus retratos monumentales y sin embargo íntimos, Ghirlandaio es en verdad único como descubridor e ilustrador del mundo infantil. Matteo, con la misma sensibilidad fina ante lo ingenuo, lo humorístico y lo amable del ánimo infantil que se despierta, se alza a la misma altura de Ghirlandaio en una descripción epistolar de un encuentro entre los hijos de Lorenzo y su madre Clarice, cuando ésta volvió a Florencia de un viaje a los baños. Matteo, que se encontraba en el séquito de Clarice como maestro de la casa, escribe con fecha 12 de mayo de 1485 a su amigo Bibbiena, secretario de Lorenzo:

> Luego, cerca de Certosa, encontramos el paraíso lleno de

ángeles de fiesta y de alegría, esto es, los señores Giovanni, Piero, Giuliano y Giulio[29] que cabalgaban haciendo sus cabriolas. Y tan pronto como vieron a la mamá, se lanzaron a tierra del caballo, quienes por sí mismos, quienes ayudados por otros; y todos corrieron y se arrojaron al cuello de *madonna* Clarice, con tanta alegría, besos y gloria, que no os lo podría decir ni con cien cartas. Ni siquiera yo me pude mantener sin bajar de la cabalgadura pues, antes de que ellos volviesen a las suyas, los abracé a todos y dos veces a cada uno los besé; una vez por mí y otra por Lorenzo. Dijo el gentil Giulianino, con un Oh largo: Oh, oh, oh, oh, ¿dónde está Lorenzo?. Y dijimos: 'Fue al Poggio a encontrarte'. Y dijo: 'Eh, no fue'. Y casi llorando. No visteis jamás una cosa más tierna. El y Piero que se ha convertido en el muchacho más bello, la cosa más llena de gracia que, por Dios, habréis visto nunca; tan crecido; con un cierto perfil de la cara, que parece un ángel; con ciertos cabellos un poco largos y bastante más lacios que antes, que parece una gracia. Y Giuliano vivaracho y fresquito como una rosa; gentil, pulido y limpito como un espejo; alegre y muy contemplativo con esos ojos. El señor Giovanni tiene también una buena cara, no con mucho color pero sanita y natural; y Julio un rostro moreno y sano. Todos, para concluir, son la alegría al natural. Y así con gran contento y fiesta, todos en hermosa compañía, nos fuimos por la calle de Maggio, el puente de Santa Trinita, San Michele Berteldi, Santa María Maggiore, Canto alla Paglia, la calle de Martegli; y nos entramos en la casa, *per infinita asecula aseculorum eselibera nos a malo amen.*[30]

Si bien la carta fue escrita dos años después del que se presume como fecha del fresco,[31] la caracterización de cada uno de los niños se corresponde admirablemente con las cabezas de Ghirlandaio.

Inclusive la última cabeza viril (según diremos aquí en forma hipotética) es de una conocida figura del ambiente mediceo, cuya ausencia en la composición se haría sentir por cierto si ella faltase: es Luigi Pulci.[32] Una cara flaca, pálida, carente de alegría, la mirada dirigida hacia Lorenzo con expresión confiada y melancólica, la nariz afilada de pesadas narinas, el sutil labio superior que apoya exasperado sobre el hinchado labio inferior. Para comparar tenemos el retrato de Pulci en el fresco de Filippino Lippi en la iglesia de Santa María del Carmine en Florencia;[33] a primera vista, el parangón no resulta convincente, pero habrá que tener en cuenta que el retrato del fresco de Filippino está pintado en una fecha posterior, probablemente después de la muerte de Pulci (fallecido en 1484) y realizado además sobre la base

de una mascarilla mortuoria; a favor de esta última tesis nos inclina la expresión carente de vida, casi una máscara, que impresiona particularmente en medio de las otras cabezas de efecto tan vivaz, la cavidad del ojo que produce una sensación de vacío a pesar del ojo semiabierto que se ha insertado en ella, la ausencia del cabello y el cuello articulado de modo inorgánico. Toda la mitad inferior de la cara, en cambio, en la disposición de la nariz, del labio y del mentón, y en esa expresión tan personal de cansancio resignado concuerda completamente en ambas cabezas. Si no tuviésemos el retrato de Filippino, la hipótesis de Pulci nos convencería sin más por razones internas. Pulci estaba entre los íntimos de Lorenzo, era su confidente político y el célebre poeta del popular poema caballeresco y burlesco, el *Morgante,* cuyos cantos se recitaban en la mesa de la casa Medici (con particular alegría por parte de la madre, Lucrecia). Pero nada conservó tan vivo a Pulci hasta hoy en el recuerdo del pueblo italiano como el certamen poético, recordado más arriba, con Matteo Franco. Los sonetos de ambos son perlas de aquella poesía cortesana de vituperio, que divertía tanto a Lorenzo al punto de que Piero, de muchachito, aproximadamente a la edad en la cual lo muestra el fresco, debía declamarla para gran diversión de los adultos.

Hasta que testimonios más importantes o mejores hipótesis no demuestren lo contrario, se podrá entonces sostener la idea de que los dos enemigos íntimos se encontraban aquí, unidos por la única cosa que los ligaba en cuanto al ánimo: el deseo de atestiguar acerca de su veneración por Lorenzo.

Podría ponerse en duda que al propio Lorenzo, sin embargo, pareciese oportuna en aquel momento la procesión de homenaje de sus hijos con sus "cabriolas"; pero el hábil Poliziano sabría muy bien a cuánto podía atreverse, especialmente porque, en una ocasión de años anteriores, Lorenzo le había explicado con claridad que él era padre de familia sólo en segundo lugar, pues ante todo era un soberano y un jefe de estado para quien las enfermedades de los hijos no habían de ocupar el primer plano de los intereses. En abril de 1477 ambos personajes intercambiaron las cartas siguientes,[34] después de que Poliziano hubiera querido hacer llegar a Lorenzo una comunicación sobre la enfermedad de sus hijos por una via indirecta y discreta:

Lorenzo de Medici al señor Angelo Poliziano.

Por las cartas que diste a Michelozzo, he venido a saber que una adversa enfermedad afecta a nuestros hijos. Como corresponde a un padre humano, el asunto me afectó gravemente. Previendo de seguro esta molestia, te esforzaste por tranquilizar nuestro ánimo con muchas palabras y razones, para extirpar toda gran duda que afectase a nuestra constancia. Aunque estoy seguro de que esta actitud procede de tu amor hacia nosotros, ella nos ha afectado mucho más que cualquier signo de una adversa enfermedad en los niños. Pues aunque se diga que éstos son la sustancia misma del padre, mucho más importante es la pena del ánimo que la de los hijos. Porque cuando el ánimo está íntegro, sano y salvo ante estas cosas, se consigue fácilmente que varias de ellas permanezcan incólumes; y cuando él se les muestra enfermo, ningún puerto está jamás protegido de los vaivenes de la fortuna, ningún mar es tan plácido, ninguna bonanza tan serena, que no se vean arruinados por una perturbación cualquiera. ¿Pensaste acaso que soy de débil naturaleza como para que tan poca cosa me conmoviera? Si en verdad nuestra naturaleza es de ese modo, que aquí y allá las perturbaciones la afectan fácilmente, por medio de la experiencia de muchas cosas el ánimo fortalecido aprendió ya a perseverar por sí mismo. Yo no soy tan experimentado en la enfermedad de mis hijos cuanto en las cosas del destino. Mi padre, raptado por una muerte prematura cuando yo tenía veintiún años, me expuso a los golpes de la fortuna al mismo tiempo que la vida se me hacía amarga. Por eso debes creer que la virtud que la naturaleza nos negó, la experiencia nos la trajo. Verdaderamente al mostrarte no poco desconfiado respecto de nuestra flaqueza de ánimo en tu carta a Michelozzo, a la vez que con gran diligencia ensalzas la virtud y las dotes de nuestro ingenio en las cartas que a nosotros diriges, se advierte que estas posturas se oponen, y o bien la segunda es falsa, o bien no posees tú la grandeza de ánimo que deseas ver en mí, cuando las cosas sobre las cuales pasas en silencio en tus cartas a nosotros se las escribes a Michelozzo, para que no tenga yo que recibirlas de ti: prefieres entonces ser, más que el mensajero de la enfermedad de los niños, el portador de un disgusto para mí. Pero no quiero dar luengas a este pequeño asunto para no incurrir en el mismo vicio que vitupero en ti, prefiero mostrar que desdeño lo insignificante en esas cartas y que prosigo con palabras más generosas. Si algo hay en esta epístola que te duele, atribúyelo todo a nuestro amor, y al deseo de ejercitación, a la cual, según creo, proporcionamos mayor abundancia de materia si atacamos a alguien en lugar de elogiarlo, pues mucho más amplio es el campo del vituperio que el de la loa. Me alegro del modo admirable en que nuestro Giuliano se dedica por entero a las letras, lo felicito y a ti te doy

las gracias, pues tú lo has alentado a seguir esos estudios. Sigue haciendo como hasta ahora, transmite al muchacho el entusiasmo por las letras, ocúpate con gran celo y agrégale estímulos para que persevere. Os volveré a ver en poco tiempo y me sumaré a vosotros en ese feliz camino de las Musas. Que te encuentres bien, Pisa, 31 de marzo de 1477.[36]

Poliziano responde:

Angelo Poliziano a su señor Lorenzo.
No es que haya dudado de tu constancia y sabiduría, cuando preferí mandar a Michelozzo antes que a ti las cartas acerca de la enfermedad de tus hijos: sino que temí mostrarme mucho más desconsiderado si me presentaba inoportunamente ante ti como tan triste mensajero. Pues a menudo el correo no entrega las cartas ni en el momento ni en el lugar convenientes, mientras que quien escribe capta en verdad las variantes de cada ocasión. Siento respeto por lo tanto, y con razón, hacia Lorenzo de Medici; a quien si mal halago, vigilante todo él se rebela; mas por cierto no son cosas opuestas que por aquí te respete y por allá te alabe. Porque nada reverencio que no considere dignísimo de todo tipo de elogios. Amortigua entonces aquellos tus pequeños mordiscos, que no suceda que me hieran, ya que no alcanzo a ver de que manera pueden transformarse más bien en caricias para mí. Tu Giuliano es un auténtico hermano, vale decir, según piensan los doctos, es casi otro de ellos, no sólo admirable consejero de sí mismo en los estudios sino su propio preceptor. Nada falta a nuestro placer, salvo que no estás con nosotros. Que te encuentres bien.[36]

Pero el celo excesivo con el cual Lorenzo, un hombre entonces de 28 años, desea ver respetada su concepción estoica de la vida, muestra indirectamente que las precauciones de Poliziano respecto de Lorenzo nacían de un sentido del tacto humanamente justificado, si bien inadmisible desde un punto de vista cortesano. En años posteriores, Lorenzo, con un conocimiento más seguro de sí mismo, difícilmente se habría preocupado tanto de no transgredir los límites de una compostura digna ya que, más allá de cualquier otro personaje de su época, él poseía el don de la prudencia como una cualidad íntima indestructible. Esta era el instrumento más sólido de su poder; gracias a ella el estado florentino era la potencia halagada por todos, y Lorenzo el primer virtuoso, insuperado, de la política de equilibrio.

En Lorenzo "el Magnífico",[37] comienza por primera vez la

evolución del mercader ciudadano hacia el tipo de soberano político, equiparable al noble señor feudal. Aunque hubiera *condottieri* altaneros que tiraban, con un gesto antiguo, la espada sobre el plato de la balanza,[38] el sabio mercader, por su parte, llevaba ese instrumento en las manos, lo mantenía en equilibrio: "y de ese modo tener bien la balanza".[39] En efecto, a Lorenzo sólo le fue concedido conservar largo tiempo a Italia en paz en virtud de una política de gran mercader, altamente potenciada, y proteger a la misma Italia de la irrupción de vecinos ávidos y expertos en el arte de la guerra.

Maquiavelo enumera, entre los pocos defectos de carácter de Lorenzo, la falta de dignidad personal que se manifestaba en sus relaciones amorosas demasiado extensas, en su predilección por la gente brillante y mordaz dentro de su círculo, y en el hecho de que pudiese jugar con sus hijos como un niño. El virtuoso conocedor de los hombres, a quien por otra parte nada humano le era extraño, se encuentra aquí frente a algo enigmático e inconciliable (nos parece verlo contemplando, mientras menea la cabeza, la diputación de salutaciones en la escalera): "Tanto que al considerar en él la vida ligera y la grave, se veía que coexistían dentro suyo dos personas distintas, casi unidas por una imposible conjunción".[40]

Una incomprensión semejante del elemento inconvencionalmente vivaz del carácter de Lorenzo señala el punto de fractura entre los siglos XV y XVI. He aquí que el sentido de la dignidad estilística, adquirido de Livio, pero sobre todo su tipo político ideal, totalmente particular, según lo auspiciaba Maquiavelo para el caso de un auxilio supremo, quizás nublaron la mirada, en otras ocasiones tan terriblemente objetiva, del gran historiógrafo.

Es cierto que el elemento infantil-popular y romántico-artístico debía de aparecer como una debilidad inexplicable y perturbadora para Maquiavelo quien, en los tiempos de la más profunda impotencia de Italia, propiciaba fanáticamente un superhombre nacional de puño preparado y guerrero; mientras que, justamente, la potencia genial de Lorenzo el Magnífico radica con naturalidad en el hecho de que la amplitud de su mundo espiritual supera de un modo fenomenal la capacidad media, por la extensión y ante todo por la intensidad de sus vibraciones y de su impulso. Lorenzo puede volver piadosamente al pasado, gozar el instante del

presente que huye, mirar y calcular el futuro con astucia, y hacerlo siempre con la misma energía vital: por educación es docto evocador del pasado antiguo, por temperamento poeta popularmente vivaz,[41] por voluntad y necesidad hombre de estado sabiamente previsor. Pero la posibilidad de aportar a la propia humanidad intelectual, absolutamente superior, esa corriente constante de una energía vertiginosa, que se renueva sin cesar, Lorenzo la debe, y no en poca medida, al desplegarse de su temperamento artístico. Su participación libre y alegre en la vida de su tiempo, festiva y dinámica, como actor, como poeta y como espectador, le concede, en verdad, un reposo inmediato por medio de la distensión física, del mismo modo que, por otro lado, sus creaciones poéticas (él reconquistó para la lengua italiana, en sus cantos popularizantes, la paridad de los derechos respecto de la lengua latina) le procuran también un grado superior de liberación puramente espiritual mediante la representación artística.

El que Lorenzo no fuese siquiera capaz de una política de expansión violenta, heroicamente estilizada, no era sólo una deficiencia de su talento natural, sino que residía en la circunstancia misma de que Lorenzo, según el desarrollo del estado florentino, más que un conquistador debía ser el administrador sabio de un rico retazo del pasado.

La época de Lorenzo no tiene más la gravedad majestuosa de Dante ni su fuerza grandiosa y reservada, pero todavía el interés artístico significaba para la Florencia del Magnífico una cosa muy distinta al esfuerzo cumplido por cansados hombres de alta cultura de visita en un bazar artístico, cuya excesiva abundancia debería inducir a los espectadores pasivos a la compra o directamente al dispendio. La creación y el goce artísticos no eran sino estadios diferentes de un mismo ciclo orgánico, que con una elasticidad siempre renovada impulsaba a los florentinos del primer Renacimiento al intento de considerar a todas las cualidades humanas como instrumento unitario de un arte de la vida, feliz de expandirse y de usarlas como tales.

Matteo Franco y Luigi Pulci no son enanos de corte que con bromas grotescas deleitan a una estúpida serenidad, son amigos personales del príncipe, hombres del pueblo para los cuales es lícito transformarse en el eco grosero de cuanto no siempre conviene que el propio señor profiera en voz alta. Lorenzo había heredado evidentemente de su

madre Lucrezia Tornabuoni[42] el gusto por tejer fábulas; ella misma era poeta "a lo ama de casa", componía platos caseros poéticos para sus hijos rehaciendo en rimas, de modo un poco fosco pero extraordinariamente vivo, "la vida de San Juan", las historias de "Tobías y el ángel", de "Esther", de la "casta Susana", como si esos personajes bíblicos hubieran sido bautizados en el baptisterio de San Juan. Ella indujo también a Luigi Pulci a recitar, en el círculo familiar de los Medici, las gestas de los héroes carolingios, en tono más refinado, pero a la manera de los juglares públicos, y a este estímulo precisamente debe su origen el *Morgante*, conocido como el primer poema caballeresco italiano. Luigi Pulci y su hermano Luca hubieron de poner asimismo sus dotes poéticas al servicio directo de las gestas caballerescas de los Medici; el poema sobre la *"Justa"* de 1469, ese torneo en el cual Lorenzo participó como primer competidor victorioso está compuesto en rimas probablemente por Luigi Pulci,[43] y nos da un amplio cuadro de las maneras caballerescas de aquella sociedad de grandes mercaderes, describiendo con todos sus detalles a cada uno de los personajes y sus vestimentas. Luigi Pulci cierra su descripción de la "Justa" con las siguientes palabras: "Pero que ahora termine, porque te espera el compadre de la viola". Este "compadre de la viola", lo vemos en una xilografía, viñeta final de una edición del *Morgante* de 1500,[44] representado en su actividad profesional que consistía en el recitado en rima de gestas heroicas caballerescas, acompañándose con la viola, ante muchedumbres que lo escuchan devotamente en una plaza pública. Este "compadre de la viola" se llamaba tal vez Bartolomeo dell'Avveduto[45] quien, además de ser "cantahistorias", era librero ambulante de la imprenta de Ripoli.[46] También Poliziano, a pesar de su cualidad de profesor de griego y de filólogo clásico, echó raices en el terreno popular como poeta de cantos de amor y de danzas italianas espumantes de vida; él hubo de celebrar, al igual que Pulci como poeta ocasional de la corte, otro momento posterior de la participación personal de los Medici en la vida festiva y caballeresca con su propia *Justa*, el poema tan elogiado que Poliziano escribió para el torneo de Giuliano en honor de Simonetta Vespucci en 1475. Con gracia y frescura inmediatas, Poliziano expresa allí los motivos de la movilidad fugaz según el modelo de los clásicos latinos; a ese alternarse maravillosamente delicado

de sentido popular y de gracia "a la antigua" se remite la figura ideal de la "ninfa",[47] convertida más tarde en el tipo ornamental generalmente aceptado de la figura femenina en movimiento; de la misma manera Botticelli la representa pictóricamente por esos años en su "Primavera": tímida danzarina de rondas o muchacha que se fuga del hombre. Pero el poeta Poliziano está ligado a la vida cotidiana florentina con hilos mucho más robustos; en mayo de 1490, él describe, de manera muy drástica, los encargos exagerados con los cuales lo abruma la buena sociedad florentina:[48]

> Angelo Poliziano a su Jerónimo Donato, salud.[49]
> [...] Pues si alguien desea un dicho breve, por ejemplo que "como en la vaina de la espada, el asunto está cuidado por el sello del anillo", si alguien desea un verso para el lecho o el dormitorio o bien alguna expresión insigne (y yo no diría que para ganar dinero sino para sus propias fantasías), allí mismo recurre a Poliziano, y así verás todas las paredes marcadas por mí, como si fuera un caracol, con inscripciones y frases mías. He aquí uno que pide con insistencia sutilezas para las bacanales de los Fescenios,[50] el otro discursos santos para las asambleas eclesiásticas, el de más allá elegías sencillas para la cítara, el último cantilenas licenciosas para la vigilia. Aquél me narra los propios amores, como un tonto a alguien más tonto. Otro exige un emblema,[51] que sea tan evidente para él como motivo de vanas conjeturas en los demás. Y dejo de lado los parloteos intempestivos de los escolásticos, las minucias de los versificadores, etcétera, y todas las cosas que, según la costumbre de los admiradores, sufro cotidianamente con las orejas gachas. ¿Llamaré plebeya, urbana o agreste a esa gente que me arrastra por toda la ciudad para sus asuntos, como si yo fuera un búfalo llevado de la nariz? Por todo ello, mientras que no me atrevo a negar violentamente a mis perseguidores, me veo forzado a maltratar a varios amigos y, en primer lugar (lo cual resulta muy perturbador), a abusar de Lorenzo de Medici con facilidad [...].[52]

Incluso el primer drama italiano, el *Orfeo,* obra de Poliziano, es por sus orígenes un poema casi de ocasión para la corte de Ferrara. El que el primer Renacimiento florentino sea por su origen un *arte de ocasión,* en la poesía y en las artes figurativas, es el hecho fundamental que confiere a ese movimiento el vigor siempre renovado y alimentado por el inagotable flujo de los humores que brotan de las raíces del suelo de la vida cotidiana. Por otra parte, es característico de Florencia, en este aspecto, que los grandes pintores de

la ciudad se desarrollen en el taller del orfebre. El público burgués consideraba al artista, en torno al año 1470, como un productor técnico de piezas únicas, el cual, nacido bajo el signo del planeta Mercurio,[53] todo lo puede y todo lo tiene; el mismo que por detrás, en su taller, pinta y esculpe, pero que en la calle o en el negocio tiene en venta todo aquello que puede servir: hebillas para cinturones, *cassoni* nupciales pintados,[54] utensilios eclesiásticos, exvotos de cera e incisiones. No se acudía a un artista abstracto para experimentar junto a él, en una pose estética de simpatía bajo la luz nórdica del estudio, los sentimientos discordantes del cansado hombre de cultura; por todas partes, la gente se dirigía en cambio al pintor orfebre, empujándolo de su taller hacia la realidad del día, allí mismo donde se trataba de volver a plasmar la propia vida en un punto cualquiera de su ciclo, para una construcción, una decoración, para unos utensilios o para el cortejo articulado de una fiesta.

Las figuras en los cuadros de artistas más débiles se perciben demasiado claramente como miembros desprendidos de su conexión real; conservan un matiz de sabor casi provincial, poseen un cierto *quid* de material rígido y filisteo, u ostentan directamente una movilidad estilizada y forzada que huele a negocios de telas o al laboratorio de corte y confección de un teatro. Fin y obra de los grandes artistas es hacer resonar esta atmósfera burguesa tan sólo como mero y leve eco local.

Ghirlandaio procedía de este ambiente de orfebrería; era hijo de un corredor de objetos de oro; su padre, Tommaso Bigordi, habría recibido, según Vasari, el sobrenombre de Ghirlandaio por el hecho de que, como ningún otro, sabía fabricar por sí mismo o hacer fabricar guirnaldas de flores metálicas como peinado para las señoras del mundo florentino; parece que el propio Domenico había trabajado de orfebre fabricando lámparas de plata para el altar y exvotos de plata[55] para la Santissima Annunziata, siempre de acuerdo a Vasari. Domenico, tras haber adquirido en la escuela del pintor Alessio Baldovinetti el oficio de una retratística rápida, de gran semejanza, se había transformado hacia 1480 en el proveedor preferido de retratos de la buena sociedad florentina. Antes de la ejecución de sus frescos en la iglesia de S. Trinita (terminados al final de 1485), incluso en los frescos de la Sixtina en Roma, por procedencia, escuela y naturaleza, él conservaba algo todavía de la

industriosidad indiferenciada[56] de un artesano muy requerido, bien seguro de que ningún competidor podría satisfacer las exigencias de la buena sociedad florentina de manera más rápida, más seria y con mejor gusto de lo que podía lograr su taller, siempre lleno de encargos aunque también trabajasen allí sus hermanos David y Benedetto, mucho menos dotados que él, y su cuñado Mainardi, y a pesar de que el propio Domenico se encontrase de viaje con demasiada frecuencia. Domenico poseía tal vez los órganos más sensibles para ver con ojo agudo y para fijar con mano rápida todo lo que atraía su atención ingenuamente penetrante; pero era necesaria una fuerte presión externa para sacudirlo de la rutina acostumbrada, es decir, una atracción personal para sustraerlo de la atención pedantemente uniforme que él prestaba al cuerpo, al ropaje, al fondo, e inducirlo a acentuar con más fuerza el elemento espiritual en el aspecto exterior.

Francesco Sassetti y sus hijos están en primer plano, de tamaño natural, pero, al mostrarse sólo en los márgenes de la pintura, separados del papa y del colegio cardenalicio, demuestran ser evidentemente conscientes acerca de su posición modesta de público profano. No obstante, bajo los pesados pliegues del manto y bajo las venerables facciones surcadas de Francesco, se esconde un sentido valiente de lo nuevo. Ese mismo Sassetti que obtuvo el derecho de representar la leyenda de su santo patrono por medio de una lucha enérgica,[57] erigió entonces en vida, justo en esa capilla, bajo los frescos, dos tumbas para él y para su mujer en un estilo absolutamente pagano-romano con una imitación cuidadosa de esculturas e inscripciones antiguas, guiada por doctos consejos. Identificando clara y seguramente el encargo más inmediato, Sassetti quizás facilitó el desprendimiento de Domenico de las convenciones. Pero el encanto personal, artísticamente vitalizador, aún no emana de él; sí lo hace de Lorenzo de Medici, pues hacia éste se dirige la diputación de las salutaciones que surge del suelo, como espíritus de la tierra que olfatean a su señor y patrono. Lorenzo los detiene, ¿o acaso les hace una señal de que ellos también pueden subir? El príncipe se alza como un poeta-director de escena que estuviera a punto de improvisar, sobre el tinglado de una sacra representación, un drama moderno de gran espectáculo, por ejemplo "Florencia a la sombra del laurel" *("Lauri sub umbra")*.[58] Ha llegado el momento de la transfor-

mación escénica: ya ha bajado el fondo moderno, sobre el cual están pintados el Palazzo Vecchio y la Loggia de'Lanzi, la compañía de los actores de Sassetti espera entre las bambalinas la señal de llamada; y entonces emergen del subsuelo tres pequeños príncipes y su profesor paganamente docto, el maestro secreto de danzas de las ninfas toscanas, el alegre capellán de la familia y el cantahistorias de la corte; quieren recitar el preludio para ocupar definitivamente, apenas hayan llegado arriba, el espacio estrecho que ha quedado libre y sobre el cual se agolpan San Francisco, el papa y el consistorio, como si fuese una arena de cosas mundanas.

Ghirlandaio y su comitente difícilmente habrán tenido la intención de crear un conflicto tan trágico; la diputación de salutaciones en la escalera parece inclusive agregada por el pintor en un segundo momento. Sólo así se explica, por un lado, el acortamiento de la baranda a la derecha, producido mediante un *pentimento* posterior, para dar lugar a Poliziano que sube, como por otro lado se explica del mismo modo toda la disposición de la escalera en general, único expediente que hace posible el ingreso del grupo en la pintura sin que éste cubra la escena representada. Ahora bien, Domenico Ghirlandaio, ante la misión difícil de reflejar sobre una superficie limitada una plenitud de vida genuina, renuncia a todas las artes ornamentales de embellecimiento de la figura humana y habla, de una manera admirablemente expresiva, sólo por medio de la mímica de sus cabezas. Y más todavía: de la replegada conciencia que tienen de sí mismas estas figuras, las cuales, llenas de la vida más auténtica, comienzan a destacarse del fondo eclesiástico como retratos individuales e independientes, se desprende un soplo del arte nórdica de los interiores. Una ejemplificación de los detalles de estas relaciones entre tablas flamencas y civilización artística del círculo de Lorenzo de Medici será intentada en otro lugar.

palabra viva de hombres que desde hace cuatro y más siglos duermen en los sepulcros, pero que puede despertar e interrogar útilmente al afecto.

Cesare Guasti, *Ser Lappo Mazzei*, p. III

Apéndice

I. *Estatuas votivas de cera*

En las páginas siguientes, daré algunas noticias acerca de los exvotos de cera florentinos en orden cronológico y agregaré material documental desconocido que cayó a mis manos mientras seguía las indicaciones de Andreucci[59] y hacía uso de la colección postuma de noticias del benemérito estudioso local Palagi.[60] Ya Francesco Sacchetti, en su novela 109,[61] criticaba las figuras votivas como una mala costumbre pagana: "De estos votos se hacen muchos parecidos cada día, los cuales son más bien una idolatría que cosa de la fe cristiana. Y yo, escritor, vi a uno que había perdido una gata, hacer el voto de que, si la encontraba, mandaría copiarla de cera para nuestra Señora del Huerto de San Miguel, y así lo hizo".

Al comienzo del Cuatrocientos, las figuras votivas parecen haber aumentado a tal punto que la Señoría se vio obligada a promulgar una deliberación, de fecha 20 de enero de 1401, según la cual sólo los ciudadanos habilitados para ingresar en las artes mayores tendrían el derecho de colocar una figura votiva.[62] En 1447, las figuras fueron dispuestas ordenadamente en la nave central a derecha e izquierda de la tribuna. Naturalmente las figuras de tamaño natural, puestas sobre podios y en parte a caballo, quitaban la visual a los propietarios de las capillas laterales, cosa que indujo a la poderosa familia de los Falconieri a protestas que se

vieron coronadas por el éxito: los fundadores a caballo debieron de ser colocados en el lado opuesto de la nave central. Del manuscrito[63] citado por Andreucci, comunico el pasaje relativo en el texto original: "1447. En este tiempo se comenzaba a hacer en la iglesia palcos para meter las imágenes. Mo. Tano di Barto. e Mo. Franco. fueron los maestros que los hicieron y Mo. Chimenti[64] pintor fue el que los pintó junto con los de So. Bastiano, y esto se hizo debido a la multitud de exvotos e imágenes que eran ofrecidos y para aumentar la devoción de aquéllos que venían a esta S.ma Nuntiata, pues el ver tantos milagros causados por su intercesión ante N. Señor Dios, hacía que recurriesen a ella en sus necesidades: Por lo cual en estos mismos tiempos se hicieron palcos para poner por encima hombres ilustrísimos a caballo, todos devotos de esta gran madre. Había dos palcos, uno a la derecha, el otro a la izquierda por delante de la tribuna. Pero nuevamente, habiendo colocado alguien una suerte de frontispicio de oropeles delante de la capilla de los Falconieri, persuadieron éstos a algunos padres, por no parecerles adecuado a su convivencia, que sería bueno quitar aquel palco y poner todos los caballos en otra parte; así quedó aquella parte despojada y sin proporción respecto de la otra. Que Dios los perdone".

He encontrado un contrato del año 1481 [65] entre el vicario Antonio de Bolonia y el maestro Archangelo, el cual permite revivir con gran claridad el ejercicio artesanal y la división del trabajo de esta industria eclesiástica: "Recuerdo cómo en ese día 13 de junio de 1481 Mo. Archangelo artesano de la cera, hijo de Zoane de Antonio de Florencia, prometió a mi mismo, Mo. Antonio de Bolonia, vicario del convento de la Annunziata de Florencia, [hacer] todas las veces que yo quiera imágenes de cera del tamaño natural en el modo y forma que en esta instrucción se contiene. En primer lugar, que el dicho Mo. Archangelo debía hacer las imágenes en el modo, forma y vestimenta según que plazca al dicho vicario o a cualquier otro que estuviese en lugar del prior o fuese él mismo prior. Item que las debía hacer de armazón fuerte y bien unidas. Item que las dichas imágenes las debía pintar y colorear a sus expensas y con sus colores y sus cabelleras y barbas y todas las demás cosas que corresponden al pintor salvo el trabajo de brocado. Y debía el dicho Mo. Archangelo hacer alguna imagen en el término de X días de trabajo[66] o bien en el término de XII y, por hacer todas

estas cosas, prometió el dicho Mo. Anto. Vicario en nombre del convento al dicho Mo. Archan. los dos florines grandes por cada imagen, proveyendo el convento la cera y todas las otras cosas necesarias salvo los colores y las cabelleras. Y así se obligó el dicho Mo. Archangelo a cumplir una pena de 25 ducados, estando presentes Mariano de Francesco de Bardino y Zanobio de Domenico del locundo. Yo, Archangelo de Giuliano de Anto., artesano de la cera, estoy conforme de cuanto en esta instrucción se contiene y por eso he suscripto con mi propia mano cuanto antecede."

En el año 1488, el 9 de abril, Pagolo de Zanobi Benintendi recibe, entre otras cosas, un pago por exvotos colgados de la cúpula. Ya entonces los exvotos se acumulaban amenazantes sobre las cabezas de los fieles.[67]

Del año 1496 se encuentra luego, en el archivo estatal de Florencia, una larga lista[68] de los dones votivos de plata (de personas o de miembros humanos), especificados exactamente de acuerdo al peso y al tipo; ocurrió en aquella época que la iglesia se vio obligada a hacer fundir esos regalos para pagar un nuevo impuesto; el inventario es un museo anatómico muy interesante desde el punto de vista de la historia de la civilización y del arte, que sería demasiado largo describir aquí en sus detalles. Lámparas, por otra parte, como las que habría podido fabricar el padre de Domenico Ghirlandaio, no son mencionadas en aquella época.

El interior de la iglesia ha de haber tenido entonces el aspecto de un gabinete de estatuas de cera. De un lado estaban los florentinos (entre éstos la estatua de Lorenzo el Magnífico a la que hemos aludido y eminentes *condottieri* con toda la armadura y a caballo) y junto a ellos los papas (León X, Alejandro VI, Clemente VII),[69] pero con particular orgullo eran indicados los extranjeros que, por su veneración de la Santissima Annunziata habían dejado su tarjeta de visita de tamaño natural, por ejemplo el rey Cristián de Dinamarca cuando pasó por Florencia en 1474; y, como curiosidad absolutamente especial, era mostrada incluso la estatua de un pachá turco mahometano que, aún siendo infiel, consagró a la Virgen su propia estatua votiva para asegurarse un feliz retorno.[70] También se podían ver estatuas votivas de mujeres célebres: por ejemplo la marquesa (Isabel) de Mantua, cuya figura es recordada en 1529 junto a la del papa Alejandro por necesitar ambas algunas reparaciones.[71]

La *Hofkirche*[72] de Innsbruck, con la tumba del emperador Maximiliano y la doble fila de estatuas de bronce de sus antepasados, da tal vez, *mutatis mutandis*, una impresión análoga de supervivencia de la retratística pagana en iglesias cristianas. Para el emperador Maximiliano, sin embargo, y para su consejero Peutinger, era una reproducción consciente del culto romano de los antepasados[73] aquello que, en Florencia, era practicado como uso tranquilamente repetido de un paganismo popular legitimado por la Iglesia. El estudio de Verrocchio, del cual parece que salieron las estatuas votivas más artísticas, cultivaba también como ramo particular de la industria artística la fabricación de máscaras de muertos en yeso y en estuco; en las casas florentinas, como narra Vasari,[74] tales máscaras eran colocadas por todas partes a modo de imágenes fieles de los antepasados, y a ellas la pintura florentina debía a menudo la posibilidad de reproducir exactamente los semblantes de personas difuntas. El taller de Verrocchio se presenta como un órgano sobreviviente de una antiquísima arte sacra pagano-romana: los "imagineros" y "artesanos de la cera" que producen *imagines y cerae*.[75]

Todavía en 1530, se podían ver en la iglesia 600 figuras de tamaño natural, 22.000 exvotos de cartón y 3.600 imágenes votivas referentes a los milagros de la Santissima Annunziata.[76]

En 1665, las figuras de cera, "razón de continua ansiedad para los devotos", fueron transportadas al claustro pequeño, cosa que lamentó Del Migliore[77] con las siguientes palabras muy características:

> no supimos el concepto ni cuál era el ánimo de aquellos Padres al despojar a la Iglesia de un adorno tan rico de Exvotos, a riesgo de disminuir y debilitar la devoción, que se aumenta y admirablemente se fortalece de aquel modo; creemos que el Pueblo sagaz, pero que tampoco capta aquellos fines modestos, muy suelto de cuerpo murmuraba, sobre todo las gentes malignas que tienen, como suele decirse en Florencia, todo el cerebro en la lengua: mas en verdad subsiste entre ellas una porción de razón muy viva, ya que, no pudiendo nuestro intelecto llegar tan fácilmente a conocer las causas de la producción de los efectos, las cosas relativas a los Exvotos, Pinturas y otras materias semejantes en el aspecto son un medio muy eficaz y suficiente para que cualquier idiota advierta, gracias a ellas, un mayor aumento de espíritu, de esperanza y de fe más viva en

la intercesión de los Santos; por lo cual no es extraño que finalmente el Pueblo se doliese de la medida y estimase que la Iglesia había sido privada de una bellísima memoria [...]

II. *Retrato de Lorenzo de Medici en Bartolomeo Cerretani. "Historia hasta el año 1513."*[78]

el cual fue de gran ingenio, máximo en el juicio, elocuentísimo, poseía una capacidad universal óptima para la administración de los asuntos públicos, muy agudo, solícito y sabio: afortunado en cuanto hombre de su tiempo, animoso, modesto, afable con todos; agradable, con dichos muy diestros y agudos;[79] por un amigo no dudaba en arriesgar[80] su tiempo, su dinero e incluso su situación, honesto, preocupado por el honor y la fama, liberal, honorable; hablaba poco, grave en el andar; amaba a los hombres valiosos y únicos en cada una de las artes; sólo se le reprochó que fuese algo vengativo y envidioso: fue religioso y, en el gobernar, más bien se inclinó por los hombres del pueblo que por los hombres de las [grandes] familias. Era grande y de cuerpo bello, fea su cara, la vista corta, las carnes negras, como los cabellos, los mejillas aplastadas, la boca grande y desproporcionada y, al hablar, hacía muchos gestos con el cuerpo; andar bello y grave; vestía ricamente, se complacía en hacer versos en lengua vulgar y los hacía muy bien; fue su preceptor el señor Gentile[81] (fol. 166) candense (Caridensis), hombre muy docto, quien fue mas tarde obispo de Arezzo porque fue de excelente costumbres, las cuales [Lorenzo] aprendió de su preceptor y puso en acto; tuvo por mujer a la hija del Conde Orso de la antigua casa de los Orsini romanos, de la cual tuvo tres hijos varones, uno fue Piero, el otro el señor Giovanni cardenal de Santa Maria in Dominica, el último fue Giuliano: Acostumbraba a decir que tenía un hijo guerrero (éste era Piero), uno bueno (éste era el cardenal), uno sabio (éste era Giuliano), y como presagio dijo muchas veces que dudaba que Piero no fuese un día la ruina de su casa, lo cual como sabio conoció y predijo.

III. *Retrato de Lorenzo de Medici en Niccolò Valori. La vida del magnífico Lorenzo".*[82]

Fue Lorenzo de tamaño mayor que el término medio, ancho de

espaldas, de cuerpo sólido y robusto, y de una agilidad tal que nadie superaba, y aunque en las demás dotes exteriores del cuerpo la naturaleza hubiese sido con él una madrastra, sin embargo en cuanto a las cualidades interiores se le mostró verdaderamente como una madre benigna; tenía por otra parte un color oliváceo y su cara, a pesar de que no hubiese en ella ninguna belleza, estaba de todos modos llena de dignidad, al punto de provocar la reverencia de quienes la miraban: tenía la vista débil, la nariz deprimida y estaba absolutamente privado del olfato, lo cual no sólo no le resultaba molesto, sino que acostumbraba decir a propósito que estaba muy obligado por ello a la naturaleza, ya que, entre las muchas cosas que se ofrecen al olfato, más son las que ofenden al sentido que las que lo deleitan; pero todos estos defectos y faltas, si así pueden llamarse, recubrió con las dotes del ánimo, a las cuales con ejercicios continuos y cuidado asiduo adornó más todavía, de lo que han dado testimonio tantos juicios sobre su persona.

IV. *Carta de Angelo Poliziano a Piero de Medici*[83]

Angelo Poliziano a su señor Piero de Medici.

No puedo sino agradecerte, oh Pedro mío, que te ocupes con tu autoridad y empeño para que Matteo Franco, hombre muy amigo mío como ya sabes, sea asociado a nuestro colegio. Lo cual no sólo aquí (y que se molesten nomás algunos envidiosos) sino en todas partes es un hecho muy digno de honor. Su primer encargo lo recibió de tu padre, varón sapientísimo, para los juegos y diversiones, y así escribió aquellos cantos chispeantes en lengua vulgar, que hoy son celebrados por toda Italia. Tu mismo padre te enseñaba con cierta gracia risible, cuando todavía no eras ni siquiera un niño, algunos de los más divertidos, y tú los balbucías entre sus graves amigos y, con un gesto elegante, que correspondía en verdad a tu tierna edad, los alababas. Franco tampoco es desagradable en los discursos ni lo es, para el caso de la literatura doméstica, en los sarcasmos, las fábulas u otro género de esparcimientos que tú le pidas, y en ellos no descuella más su ingenio que su prudencia. Nunca hay nada allí que sea bufonesco, nada desmedido, fuera de lugar, excesivo, imprudente ni contrario al deleite. Debido a lo cual, fuera que viajase al campo por causa de su ánimo o bien se dirigiese a los baños, tu padre Lorenzo (y no dudo que lo has de recordar) llevaba consigo a Franco de compañero y con su chispa se recreaba. Lo empleó luego como consejero de tu

hermana Magdalena cuando ella partió a Roma para casarse, siendo todavia una niña ingenua que jamás se había alejado del regazo materno, de tal modo que ella tuvo junto a sí a un amigo de su padre a quien poder referir sus dudas. Allí Franco (como que es hombre de gran paciencia y destreza), ignoro de qué modo, se acomodó a costumbres distintas y desconocidas, recogiendo la benevolencia de todos a la par que simbolizaba fácilmente para tu hermana todas las dulzuras de la casa paterna. Se dice que también resultó admirablemente grato al pontífice Inocencio y a algunos padres purpurados: tus ciudadanos [los florentinos], que van a hacer negocios en Roma, llevan por cierto en sus ojos la prueba de ello. ¿Y acaso el experto que así, en poco tiempo, sale airoso de las causas y tribunales romanos ha de ser considerado entre los últimos hombres? Nuestro Franco tiene un ingenio plenamente versátil, que pone en consonancia todas las cosas y las personas. Para que a nadie falte su resto en la administración doméstica, él, conocedor de los usos de todo cuanto propone, puede y suele prescribir a la familia no tanto quién y qué se ha de hacer, sino de qué modo y hasta donde. Agregaré todavía un carácter suyo notable: nadie se procura amigos con mayor diligencia y nadie los retiene con mayor fidelidad. Mi amor hacia él y, a la vez, su amor hacia mí se han hecho célebres, y así merece gran reconocimiento el que nos contemos entre los raros seres francamente equiparables. De manera que me considero haber sido hecho doblemente canónigo por ti, ahora que agregaste a Franco, mi *alter ego*, a nuestra asamblea. Pues no me veo menos honrado en él que en mí mismo. Que te encuentres bien.

V. *Luigi Pulci y el "compadre de la viola".*

Luigi Pulci[84] cierra con estos versos la *Justa de Lorenzo de Medici:*

Ahora sea éste el fin, que ya conviene reposarse
Pues el *compadre*, mientras yo escribo, espera,
Y tiene ya preparada su pequeña viola,
Ahora hace el *compadre* que la escuches...

Que este compadre de la viola no fuese un personaje mítico y sí, en cambio, uno de esos auténticos cantahistorias florentinos quienes al aire libre, frente a una multitud que escuchaba con devoción, solían recitar historias populares, acompañándose con el violín, se ve ya claramente en una xilografía que es la viñeta final de la edición del *Morgante*

de Luigi Pulci.[86] El dibujo parece hecho a propósito para ilustrar las palabras finales de la *Justa:* sobre un podio, está sentado el "compadre" que toca, y a sus pies vemos una muchedumbre ávida y atenta en una plaza abierta (¿acaso la de San Martino?). Que el "compadre de la viola" fuese una persona oficialmente conocida bajo este sobrenombre, lo vemos por el hecho de que se lo encuentra mencionado como tal en el séquito inmediato de Lorenzo,[87] lo mismo que, más tarde, aparece en el de su hijo Piero.[88] Creo haber hallado el verdadero nombre del "compadre de la viola". Un cierto "compadre Bartolomeo" es recordado en 1447 como cantahistorias en el diario de la imprenta de Ripoli,[89] cuyas leyendas e historias él recitaba en público y luego vendía en hojas individuales, como se acostumbraba entonces.[90] El propio Luigi Pulci dedica un soneto a un Bartolomeo dell'Avveduto, que comienza con las palabras:

> Tras haberme alejado de vos, Bartolomeo,
> Por vuestros buenos preceptos amaestrado...[91]

Estas palabras permiten pensar, en general, que entre ambos personajes existía una relación de colegas en la cual quien daba era Bartolomeo; pero cualquiera sea la cosa que él haya dado, eso se expresa de manera suficientemente clara en su sobrenombre "dell'Avveduto" (del Astuto): él dio a Luca o a Luigi Pulci el nudo popular para el poema de ambos, *Ciriffo Calvaneo,* al que, según se ha demostrado, sirvió como modelo[92] un poema hasta ahora considerado anónimo, el *Libro del Pobre Astuto.* De este modo, la cadena de los nombres se reaviva creando un personaje interesante, hasta ahora inobservado, y podemos atrevernos a formular la siguiente ecuación: el "compadre" que ya ha empuñado la "pequeña viola" es una sola persona coincidente con:

1. el "compadre Bartolomeo" que trabajaba como cantahistorias y librero ambulante para la imprenta de Ripoli,
2. el "compadre de la viola" en el séquito de los Medici y
3. el Bartolomeo[93] dell'Avveduto celebrado por Luigi como colega en la poesía, cosa que nos presenta en persona a aquél que, para los Pulci, era mediador y difusor de la poesía caballeresca popular, y liquida al mismo tiempo, de la manera más natural, todas las dificultades presentadas hasta ahora ante la crítica histórico-literaria por el "compadre" de la *Justa.*[94]

[1] Ultima edición (7a) al cuidado de Geiger (1899).
[2] Ultima edición al cuidado de Bode (1901). Además su *Geschichte der (Architektur der) Renaissance*. 3a.ed., al cuidado de Holtzinger (1891).
[3] *Beitrage zur Kunstgeschichte von Italien*. al cuidado de H. Trog (1898): entre los ensayos contenidos en ese volumen, véase especialmente "El cuadro de altar", "El retrato en la pintura", "El coleccionista".
[4] *N. del T.:* Utilizo aquí este neologismo para poner de relieve el vínculo existente entre la tradición warburgniana y la propuesta reciente de Carlo Ginzburg en torno al "paradigma indiciario" como un nuevo método universalmente válido de las ciencias sociales. Véase C.Ginzburg, "Señales. Raíces de un paradigma indiciario"; en Aldo Gargani (comp.), *Crisis de la razón. Nuevos modelos en la relación entre saber y actividad humana*. México, Siglo XXI. 1983.
[5] Cfr. H. Thode, *Giotto*, p. 128.
N. del T.: El lector podrá encontrar una reproducción de este fresco en G. Vigorelli-E. Baccheschi, *L'opera completa di Giotto*. Milán, Rizzoli, 1966. Serie *Classici dell'Arte*, n.3 (Hay versión española publicada por Noguer).
[6] *N. del T.:* Una reproducción del fresco del milagro de San Francisco que resucitaba a un niño se encuentra en André Chastel, *El gran taller de Italia, 1460-1500*. Madrid, Aguilar, 1966, p. 221.
[7] Archivo de Estado de Florencia, *Protocolli* de Andrea Angiolo di Terranova, A. 381, p. 269 y ss, 1487, donación adicional a la Capilla con prescripción expresa y particularizada de la misa en honor de San Francisco.
N. del T.: Lamentablemente no es el fresco del otorgamiento de la orden a San Francisco el reproducido en Chastel, *op.cit.*
[9] El edificio tiene todavía su "parapeto" alto.
N. del T.: Mantenemos, por lo general, el nombre italiano de los edificios y monumentos famosos sin recurrir a la bastardilla.
Nacido en 1472, destinado a la carrera eclesiástica y, desde entonces, prior de San Michele Berteldi. Teodoro I, nacido en 1461, muerto antes de 1479, Galeazzo nacido en 1462, Cosimo nacido en 1463, Bartolomeo nacido en 1413, el propio Francisco nacido en 1421. Noticias más completas sobre Francisco Sassetti seguirán en un segundo artículo (*N. del T.:* no incluido, desgraciadamente, en esta selección).
[11] No es probable que haya sido representado el padre, Tommaso, muerto desde 1421.
[12] *N. del T.:* Evidentemente Warburg usa aquí la acepción vulgar del adjetivo "barroco" y no pretende aludir en absoluto a la categoría historiográfica en cuya formulación estaba empeñada la ciencia del

arte de ese tiempo.

[13] Sobre los ex votos cfr. Apéndice I, pp. 46 y ss.; sobre los exvotos de Lorenzo cfr. G. Vasari, *Le vite,* ed. Milanesi, III, pp. 373 y ss.

[14] *N. del T.:* Un vestido talar de amplios pliegues y cuello cerrado.

[15] El busto de Lorenzo en estuco pintado, que se encuentra en el Museo de Berlín, es tal vez la imitación de un exvoto de este género; la pintura artesanal y la tosca semejanza, privada de toda elaboración más sutil, así permiten pensarlo. Reprod. en BODE, *Italienische Porträtskipturen des 15, Jahr.* (1883), p. 31.

[16] *N. del T.:* Pongo entre comillas el término "demoníaco" porque, en este lugar, la acepción que usa Warburg se refiere mucho más al *daimon* de los antiguos que al Demonio cristiano.

[17] Cfr. EUBEL, *Uber Zauberwesen und Aberglauben.* "Hist. Jhb. (Gorres)", XVIII (1897), pp. 608-31, y también GRAUERT, ibid. p. 72.

[18] *N. del T.:* Es la fórmula latina del "o esto - o estotro", corriente en la argumentación escolástica para expresar las contraposiciones.

[19] Cfr. CROWE Y CAVALCASELLE, ed. italiana, VII, 178 ss. Para los retratos de Lorenzo cfr. VON KENNER, "Jahrb.d.Kunsthist. Sammlg.d.allerh.Kaiserh.", XVIII (1897) y MUNTZ, *Le musée de portraits de Paul Jove,* París, 1900, p. 78; un busto en terracota del Pollaiuolo (?), en ARMSTRONG, *Lorenzo de Medici and Florence in the 15th. century,* 1897. Material de retratos para la historia de los Medici, en HEYCK, *Der Mediceer,* 1897; para Lorenzo es fundamental A.VON REUMONT, *Lorenzo de Medici,* 1883.

[20] Cfr. Apéndices II y III.

[21] *N. del T.:* En este caso, el adjetivo alude a lo grotesco y feo, que una sensibilidad dominada por la tradición cristiana podía asociar con el Demonio.

[22] La medalla de Spinelli lo retrata en años posteriores; en la época del fresco de S. Trinita tenía cerca de 29 años (había nacido en 1454); Ghirlandaio lo retrató —según quiero creer— una segunda vez completamente de perfil en el fresco del lamento de la muerte de San Francisco a la derecha del sarcófago; luego, una vez más, en el coro de Santa Maria Novella en la anunciación a Zacarías.

[23] Nacido el 12 de agosto de 1478. Su cara de niño se reencuentra, sin dificultad, en el hombre barbudo retratado más tarde por Bronzino (HEYCK, *op.cit.,* fig. 133). Extraña ironía del destino: Giuliano que entra en el arte como un niño alegre, guiado por la mano de Ghirlandaio, deja el mundo del retrato florentino como tipo ideal de la vitalidad precozmente extinguida: como duque de Nemours en la tumba de Miguel Angel en San Lorenzo.

[24] Nacido el 15 de febrero de 1471. Cfr. la fig. en MUNTZ, *op.cit.,* p. 80.

[25] Nacido el 11 de diciembre de 1475. Cfr. la fig., hecha por Giovio, en MUNTZ, *op.cit.,* p. 80 y el retrato de Bronzino en los Oficios.

[26] *Opera,* ed.Basilea, 1553, cfr. Apéndice IV. Para Matteo Franco,

nacido en 1477, cfr. sobre todo I.DEL LUNGO, *Florentia, uomini e cose del Quattrocento,* Florencia, 1897, p. 422: "Un capellán mediceo" Además el excelente estudio de GUGLIELMO VOLPI en el "Giornale Storico della Letteratura italiana", vol. XVII (1891): *Un cortigiano di Lorenzo il Magnífico (Matteo Franco) ed alcune sue lettere.*

N. del T.: Giovanni Battista Cybo, cardenal de Santa Cecilia y obispo de Molfetta, fue elegido papa en 1484 y gobernó la iglesia como Inocencio VIII hasta 1492, ano también de la muerte de su consuegro Lorenzo el Magnífico.

[28] Cfr. la carta en DEL LUNGO, *op.cit.,* p. 441.

[29] Giulio, hijo del Giuliano asesinado en 1478, es el futuro papa Clemente VII.

[30] Publicada por I.DEL LUNGO, *Un viaggio di Clarice Orsini de Medici nel 1485,* Bolonia, 1868, y sucesivamente *Florentia,* p 424 y ss.

N. del T.: La invocación final se traduce como sigue: "por infinitos siglos de siglos líbranos del mal, amén".

[31] Sobre la fecha de 1483 no querría insistir demasiado, ni siquiera yo mismo; la inscripción actual, evidentemente restaurada de manera equivocada, da como año de finalización el 1486 en lugar del 1485; hay mayores detalles en otro artículo; está documentado que ya a comienzos de 1486 la capilla estaba libre de andamios, pues a partir del 1 de enero se inician regularmente las misas. A.S.F., *S.Trinita,* 65, p. 53.

[32] Nacido en 1432. Cfr. para la literatura del Cuatrocientos en general la recentísima exposición instructiva de Ph. MONNIER, *Le Quattrocento, Essai sur l'historie littéraire du XViéme siècle italien,* 1901. *Lettere di Luigi Pulci,* publicadas por BONGHI, 1886.

[33] [Cfr. fig. 195 en VAN MARLE XII]. Entre las cabezas de la diputación de salutaciones reconocí ante todo por la semejanza a Poliziano, pero luego a Pulci por el recuerdo precisamente de aquel fresco de Filippino.

[34] Angeli Politiani, *Opera,* Basilea, 1533, pp. 141 y ss.

[35] *N. del T.:* Vertida directamente del latín, según la transcripción que incluye Warburg en el artículo.

[36] *N. del T.:* Valen para este texto, transcripto por Warburg en latín, las mismas consideraciones de la nota anterior.

[37] "Magnífico" como puro y simple título, cfr. REUMONT, "Hist.Jhb. (Gorres)", 1884, p. 146; su significado corresponde más bien a "poderosísimo" que a "magnífico" en la acepción actual.

[38] *N. del T.:* Warburg se refiere aquí al gesto del galo Breno, que en el 390 a.C ocupó Roma y humilló a sus habitantes gritando "Ay de los vencidos" a la par que lanzaba su espada al platillo de la balanza en el que se contrapesaba el tributo exigido a los romanos.

[39] Palabras del propio Lorenzo en la *Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo,* ed. CARDUCCI, p. 375. Cfr. a próposito KARL HILLEBRAND, *La politique dans le Mystére* en "Etudes italiennes",

1868, pp. 204 y ss.
[40] *Istorie Fiorentine,* al final. Encontré este pasaje de Maquiavelo sólo después de haber descripto la diputación de las salutaciones y de haber fijado ya la psicología del carácter popularizante en Lorenzo.
[41] Cfr. CERRETANI, más abajo, apéndice II: "Hacía muchos gestos con la persona".
[42] Cfr. LEVANTINI-PIERONI, *Lucrezia Tornabuoni,* Florencia, 1888
[43] El problema ha sido tratado por CESARE CAROCCI, *La giostra di Lorenzo de Medici,* Bolonia, 1899.
[44] Cfr. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts,* 1897, fig. 150.
[45] *N. del T.:* Bartolomé del Astuto.
[46] Cfr. Apéndice V.
[47] Cfr. "El 'Nacimiento de Venus' y la 'Primavera' de Sandro Botticelli" (1893). *N. del T.:* Se trata del primer ensayo de este libro *La rinascita del paganesimo antico,* del que extraemos los dos ensayos traducidos. Véase nuestra introducción.
[48] Cfr. ROSSI, *Il Quattrocento,* p. 258.
[49] *Opera.* ed.cit., p. 26. 1 de mayo de 1490.
[50] *N. del T.:* Fescennium era una pequeña ciudad etrusca, emplazada en el lugar donde los romanos levantaron la ciudad de Falerii Novi a partir del siglo III a.C., al noroeste de la actual Civitá Castellana.
[51] *N. del T.:* Poliziano usa la palabra *symbolum* pero, por lo que sigue, es evidente que se refiere a un emblema, una *impresa* o un *rebus* personal, del tipo de los que en la primera mitad del siglo XVI sistematizaría Andrea Alciato y que formarían un campo privilegiado del saber literario-artístico para los hombres cultos del Renacimiento tardío y del período Barroco.
[52] *N. del T.:* Vertido de la transcripción latina que colocó Warburg en el artículo.
[53] Cfr. la calcografía del llamado Baccio Baldini, que representa el planeta Mercurio.
[54] *N. del T.:* Los *cassoni* eran cofres decorados con relieves y pinturas, que se regalaban con frecuencia a los recién casados en la Florencia de los siglos XIV al XVI.
[55] Según el catastro de 1480, Tommaso habría sido un simple "corredor"; sin embargo, ya en 1486, por ejemplo, Domenico lleva oficialmente el nombre "del Grillandaio", el cual hace pensar que Tommaso estaba directamente ligado a la fabricación de joyas. Cfr. A.S.F., *S.Trinita* 15, p. 27vo., y también G.VASARI, Le Vite, ed. Milanesi, III, 280 y 264, 270, 277
[56] Cfr. la anécdota in VASARI, *op.cit.*, III, 270.
[57] Acerca de su conflicto con los monjes de Santa Maria Novella cfr el ensayo "La última voluntad de Francesco Sassetti" (1907) en la versión original de este libro.
[58] Laurus en lugar de Laurentius, para obtener el juego de palabras. Revés de una medalla con la leyenda: *"tutela Patriae"*.

[59] Andreucci, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata,* 1857, que contiene muchas preciosas referencias a material manuscrito.
[60] Bibl. Nac., Ms. II. I. 454: "Noticias de los artesanos de la cera y de los trabajadores de imágenes de cera en Florencia".
[61] Cfr. *Novelle*, ed. GIGLI, 1888, p. 264.
[62] Andreucci, *op.cit.,* p. 86: "no poder nadie colocar exvoto en figura que no fuese hombre de la República y habilitado para las artes mayores".
[63] Arch.St. Florencia, SS. Annunziata n. 59, doc. 19. *Noticias de las cosas memorables del convento e iglesia de la Nunziata,* folio 11.
[64] Chimenti di Piero (?).
[65] A.S.F., *SS. Annunziata,* n. 48, Ricordanze 1439-1484, p. 131 v y ss.
[66] 10 jornadas de trabajo dentro del término de 12 días del calendario.
[67] Cfr. Ms. *Palagi.* La caída era considerada un auspicio infausto para el oferente.
[68] A.S.F., *SS. Annunziata,* n. 50, *Ricordanze 1494-1504.* folios 18 y ss. Noticias análogas en Andreucci, *op.cit.,* p. 250 y ss.
[69] Andreucci, *op.cit.,* p. 86.
[70] Cfr. DEL MIGLIORE, *Firenze cittá nobilissima illustrata*, 1684, pp. 286 y ss, donde se enumera otra serie de personalidades históricas.
[71] "1529 rehechas las imágenes del papa Alejandro y de la marquesa de Mantua..." Ms. *Palagi.*
[72] *N. del T.:* Iglesia Mayor.
[73] Cfr. JUSTI, *Michelangelo*, p. 231, n. 3. Una estatua votiva gótica, que procede del mismo ambiente aunque es de época anterior, es útilmente indicada por STIASSNY, "Beilage zur Allg. Ztg ", 1898, nn. 289 y 290.
[74] *Op.cit.,* III, p. 373 y VIII, p. 87.
[75] Cfr. BENNDORF, *Antike Gesichtshelme und Skulpturalmasken,* 1878, p. 70 y ss, y MARQUARDT, *Das Privatleben der Römer,* 1886, I, pp. 242 y ss.
N. del T.: "Imagineros" es traducción de "fallimagini" y "ceraiuoli"- "artesanos de la cera", lo es de ambas palabras en italiano en el original.
[76] ANDREUCCI, *op.cit.,* p. 249.
[77] ANDREUCCI, *op.cit.,* p. 287.
[78] Biblioteca Nacional, Florencia, Ms. II. III. 74. folio 165 v. REUMONT, *op.cit.,* II, 420, no parece haberse servido de un buen manuscrito.
[79] Agregado por el copista.
[80] Lectura imprecisa.
[81] Gentile de 'Bechi.
[82] *La Vita del Magnífico Lorenzo de Medici il vecchio* escrita por NICCOLO VALORI Patricio Florentino, nuevamente sacada a la luz. Giunti, 1568, a. III r.
[83] ANGELI POLITIANI, *Opera*, Basilea, 1533. Epist. lib. X, p. 144.

N. del T.: Vertido del latín.

[84] Cfr. CAROCCI, *La giostra di Lorenzo de Medici messa in rima da Luigi Pulci.*

[85] *Giostra di Lorenzo* en apéndice a *Ciriffo Calvaneo* en la edición de GIUNTI, 1572, p. 91.

[86] Reproducida en KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts,* 1897, fig. 150.

[87] Cfr. la lista del séquito en DEL LUNGO, *Un viaggio di Clarice Orsini de Medici nel 1485 descritto da Ser Matteo Franco,* Bolonia, 1868, (n. XCVIII de la *Scelta di Curiositá letterarie*), p. 7: "...2 cantores. El compadre. Bertoldo escultor".

[88] A.S.F., Medic. antes Princip., n. 104, doc. 85, p. 583vo, 1492 en el séquito de Piero en viaje hacia Roma etc.: "Matteo Franco, el compadre de la viola, el portador de la viola" (cfr. REUMONT, *op.cit.*, II, 353).

[89] Sobre el diario de esta primera imprenta florentina (aún poco examinado respecto de la historia de la civilización) cfr. FINESCHI, *Notizie storiche sopra la stamperia di Ripoli,* "Bibliofilo", VIII (1887), IX y X, por desgracia no completo. En el diario se lee: "1477. Entrada: en el día 3 de junio, cincuenta sueldos por una leyenda que vendió el compadre Bartolomeo..."

[90] Cfr. FLAMINI, *La Lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnífico,* 1891 y Ph. MONNIER, *Le Quattrocento.* 1901, pp. 28 y ss.

[91] *Son.* CXLVI, ed. de 1759: Luigi Pulci a Bartolommeo dell Avveduto.

[92] Recientemente, acerca de esto: LAURA MATTIOLI, *Luigi Pulci e il Ciriffo Calvaneo,* 1900, p. 9. Cfr. Bibl. Laurenziana, Plut. 44, cod. 30.

[93] ¿Será este Bartolomeo el mismo "Bartolomeo de Pisa llamado Baldaccio", recordado en otra parte como vendedor de libros? Cfr. ROEDIGER, *op.cit.*, p. 134. El 24 de noviembre de 1477, este Bartolomeo recibe un depósito por la venta de mil "oraciones". ¿No habrá nuestro Bartolomeo transmitido también la "materia del Morgante"?

[94] Cfr. CAROCCI, *op.cit.*, pp. 33 y ss.

II

El ensayo siguiente de Aby Warburg es su primer gran trabajo acerca de la corriente mágico-astrológica de la cultura del Renacimiento, precedido apenas por dos incursiones menores en el asunto que se encuentran en sendos estudios sobre "El antiguo mundo de los dioses y el Renacimiento temprano en el Sur y en el Norte" (diciembre de 1908) y sobre las imágenes planetarias representadas en una chimenea del siglo XVI en Landshut (1909). Leído en una de las sesiones del Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912, este escrito resolvió uno de los más complejos misterios iconológicos que encerraba la pintura italiana de los siglos XV y XVI; su exitosa acogida significó el reconocimiento mundial de la excelencia de Warburg como investigador y erudito en el campo de la historia cultural. La preocupación por los dioses y demonios del cielo no lo abandonaría nunca más y se convertiría para él en el topos central, no sólo de su vida intelectual, sino de toda su existencia de europeo transido por los conflictos del propio tiempo. Los años trágicos de la Primera Guerra, Warburg los repartió entre la búsqueda ansiosa de noticias que le permitieran conocer la verdad de cuanto ocurría y la investigación del papel de la astrología en las luchas religiosas que habían desgarrado a Alemania durante los años de la Reforma, como si las devastaciones y los miedos que habían eclipsado las luces de la conciencia europea en el siglo XVI se reinstalasen nuevamente en el horizonte de la civilización para hacerla retroceder hacia la barbarie y el terror. El resultado de estos desvelos fue un artículo, quizás el más largo publicado por Aby en vida, sobre la "Adivinación pagana antigua en textos e imágenes de la edad de Lutero" (1920). En 1918, al terminar la guerra, la salud mental de Warburg se desplomó: fue internado en un asilo y allí permaneció hasta 1923. Sólo el retorno, a través del estudio, a la época en la que la humanidad había logrado conjurar sus primeros temores mediante la formulación de mitos celestes, hizo posible que Aby recuperase su equilibrio y su lucidez.

José Emilio Burucúa

ARTE ITALIANA Y ASTROLOGIA INTERNACIONAL EN EL PALACIO SCHIFANOIA DE FERRARA. (1912)

Aby Warburg

El mundo plástico del Renacimiento romano maduro nos anuncia, a nosotros historiadores del arte, que el intento de liberar el genio artístico de la servidumbre ilustrativa medieval ha tenido finalmente éxito; por eso, será en verdad necesaria una justificación de mi parte si ahora, aquí en Roma,[1] en este lugar y delante de un público experto en cosas de arte, me preparo a hablar sobre la astrología, sobre esa peligrosa adversaria de la libre creación artística y su significado para el desarrollo estilístico de la pintura italiana.

Espero que, en el curso de la conferencia, semejante justificación sea proporcionada por el mismo problema, que a través de su naturaleza peculiarmente compleja, me ha obligado a descender a las regiones semioscuras de la superstición astrológica, al principio absolutamente en contra de mis inclinaciones, atraídas en un primer tiempo por la consideración de cosas más bellas.

He aquí el problema: ¿qué significa la influencia de los antiguos para la civilización artística del primer Renacimiento?

Hace cerca de veinticuatro años, en Florencia, me había dado cuenta de que el influjo de los antiguos sobre la pintura profana del Cuatrocientos —especialmente en Botticelli y en Filippino Lippi— se manifestaba en una transformación estilística de la figura humana que llegaba a tener una movilidad intensificada del cuerpo y de las vestimentas, inspirada en modelos del arte figurativo y de la poesía antigua. Enseguida vi que los superlativos estrictamente antiguos del lenguaje mímico estilizaban del mismo modo la retórica de los músculos de Pollaiuolo y, sobre todo, que también el mundo fabuloso pagano del joven Durero (de la "Muerte de Orfeo" a "Los grandes celos") debe la potencia dramática de su expresión a análogas "fórmulas patéticas"[2] supervivientes, estrictamente

griegas en el fondo, transmitidas hasta ese artista alemán por la Alta Italia.[3]

Este estilo dinámico, volcado a la antigüedad, de los italianos no penetró en el arte del Norte, como se podría suponer, porque a ésta faltasen experiencias en el campo temático pagano-antiguo; al contrario: a partir de estudios de inventario sobre el arte profana en torno a la mitad del Cuatrocientos, me he dado cuenta de que, por ejemplo, sobre tapices y paños flamencos, muchas figuras presentadas en realistas vestimentas de la época "a la francesa", podían representar, inclusive en palacios italianos, personajes de la antigüedad pagana.

Un estudio más detallado del ciclo figurativo pagano del arte gráfica del Norte permitía además reconocer, comparando texto e imagen, que el aspecto externo no-clásico, para nosotros tan irritante, no lograba desviar la mirada de los contemporáneos del asunto principal: la voluntad firme, si bien actuada de modo literal, de presentar fielmente la antigüedad auténtica.

Tan profundas eran en el Medioevo nórdico las raíces de este peculiar interés por la civilización clásica que, desde un principio, encontramos una especie de manuales ilustrados de mitología para los dos grupos del público que mayor necesidad de ellos tenían: los pintores y los astrólogos.

En el Norte fue compuesto, por ejemplo, aquel tratado latino fundamental para los pintores de divinidades paganas, el *De deorum imaginibus libellus,*[4] atribuido a un monje inglés, Alberico,[5] el cual debe de haber vivido en el siglo XII. Su mitología ilustrada, con la descripción de las imágenes de veintitrés divinidades paganas célebres, ejerció sobre la literatura mitológica posterior una influencia hasta ahora descuidada, especialmente en Francia donde las elaboraciones poéticas francesas de Ovidio y los comentarios latinos a Ovidio de tonalidad moralizante concedieron asilo a los emigrados paganos desde comienzos del Trecientos.

En Alemania meridional asoma, ya en el siglo XII, una asamblea de divinidades olímpicas en el estilo de Alberico, cuya doctrina mitológica —como he mostrado en 1909 ante la pequeña chimenea de Landshut— fue determinante, todavía en 1541, para la interpretación figurativa de siete divinidades paganas.

Se trata naturalmente de los siete planetas que sobreviven en Landshut, o sea de esos dioses griegos que, bajo el influjo

oriental, asumen enseguida el dominio de las estrellas errantes que de ellos toman su nombre. Estos siete dioses estaban dotados de la máxima vitalidad entre los olímpicos porque su elección no se debía a reminiscencias eruditas, sino a su propia capacidad de atracción astral-religiosa que aún perduraba imperturbable.

Se creía de hecho que los siete planetas, en cada sección del año solar, dominaban según leyes pseudomatemáticas los meses, los días, las horas de la suerte humana. La más manejable de estas doctrinas, la teoría del dominio mensual, abrió entonces a los dioses en el exilio un asilo seguro en el arte gráfica medieval de los calendarios, pintados por artistas de Alemania meridional a comienzos del Cuatrocientos.

Estos calendarios conservan de manera típica, siguiendo la concepción helenístico-árabe, las imágenes de los siete planetas y, si bien presentan la historia de la vida de las divinidades paganas como una inocente compilación de escenas de género contemporáneas, no obstante continuaban teniendo sobre los fieles de la astrología el efecto de jeroglíficos adivinatorios de un libro oracular.

Está claro que de esta especie de tradición de las divinidades en la cual las figuras de la leyenda griega habían adquirido, al mismo tiempo, el siniestro poder de los demonios astrales, debía de partir una corriente principal, desde cuyo seno los paganos en veste nórdica se difundían internacionalmente, con tanta mayor facilidad en el siglo XV cuanto que estaban a su disposición los nuevos vehículos más móviles del arte gráfica descubierta en el Norte. Por esta razón, los primerísimos productos de la imprenta ilustrativa, los libros xilográficos, tratan muy pronto, en el texto y en la imagen, de los siete planetas y de sus hijos; éstos, mediante su carácter temático tradicional, contribuyeron a su manera al renacimiento italiano de la antigüedad.

Desde hace mucho tiempo veía yo claramente que un análisis iconológico particular de los frescos del Palacio Schifanoia debería revelar esta doble tradición medieval del mundo figurativo de las divinidades antiguas.

Aquí podemos, siguiendo a las fuentes, aclarar hasta en los detalles tanto la influencia de la doctrina sistemática de las divinidades olímpicas, como la transmitían los doctos mitógrafos medievales de Europa occidental, cuanto también la influencia de la mitología astral, como ella se conservaba imperturbable en los textos y en las imágenes de la práctica astrológica.

La serie de los frescos murales del Palacio Schifanoia en Ferrara representaba las imágenes de los doce meses, de las cuales siete han sido reconquistadas después de su descubrimiento bajo una capa de revoque (1840). La imagen de cada mes consiste en tres bandas dispuestas paralelamente la una sobre la otra, cada cual con su propio espacio independiente, con figuras de formato cerca de la mitad del natural. En la parte más alta aparecen los dioses del Olimpo sobre carros triunfales, en la más baja está narrada la vida terrenal en la corte del duque Borso; se divisa a éste último ocupado en los asuntos de estado o en el acto de dirigirse alegremente de cacería. La banda central pertenece al mundo de los dioses astrales; esto se advierte ya al observar el respectivo signo del zodíaco que, circundado por tres figuras enigmáticas, aparece en el centro del espacio. El simbolismo complejo y fantástico de estas figuras ha resistido hasta ahora todos los intentos de elucidación; demostraré, extendiendo el campo de la observación al oriente, que ellas son elementos sobrevivientes de una concepción astral del mundo de las divinidades griegas. No son de hecho sino símbolos de las estrellas fijas los cuales, errando durante siglos desde Grecia a través del Asia Menor, Egipto, Mesopotamia, Arabia y España, por cierto perdieron plenamente la claridad de sus contornos griegos.

Pero como es imposible interpretar, dentro del tiempo a mi disposición, la serie completa de los frescos, me limitaré a las imágenes de tres meses, e inclusive obrando de este modo analizaré desde el punto de vista iconológico esencialmente sólo las dos regiones superiores, dedicadas a las divinidades.

Comenzaré desde el primer mes, desde marzo (que abre el ciclo anual según la cronología italiana), el cual es regido, entre las divinidades, por Palas y, en cuanto al zodíaco, por Aries. Luego examinaré el segundo mes, abril, regido por Venus y el Toro, y finalmente elegiré la representación del mes de julio, porque en ella una personalidad de artista menos pronunciada deja transparecer el programa erudito de modo más tangible. Luego trataré de interpretar, mediante una referencia a Botticelli, el mundo de las divinidades antiguas de Ferrara desde un punto de vista estilístico como tipo de transición del Medioevo internacional al Renacimiento italiano. Pero antes de pasar al análisis de las reminiscencias del mundo de las divinidades paganas que nos ofrece el Palacio Schifanoia, deberé intentar todavía ilustrar con trazos breves

el instrumental y la técnica de la astrología antigua.[6]

Instrumento principal de la astrología son los nombres de las constelaciones que se refieren a los dos grupos de astros diferenciados en su movimiento aparente: a las estrellas errantes con sus órbitas irregulares, y a las estrellas fijas que aparecen siempre en la misma posición recíproca, cuyas imágenes se hacen visibles según sea la posición del sol al levantarse o al ponerse.

De estas relaciones de visibilidad y de la posición recíproca de los astros, la astrología realmente observadora hacía depender la influencia del mundo astral sobre la vida de los hombres. Pero, en el Medioevo, la observación real se hizo a un lado y cedió su lugar a un culto primitivo de los nombres astrales.

La astrología no es en el fondo otra cosa sino un fetichismo de los nombres proyectado en el futuro: quien, por ejemplo, era iluminado por Venus en el momento del nacimiento en el mes de abril, viviría, en armonía con las cualidades de la Venus mitológica, para el amor y los placeres fáciles de la vida; y quien, por ejemplo, hubiera nacido bajo el signo de Aries, estaría destinado a convertirse en tejedor (el legendario velión lanudo del carnero era la garantía de ello). Ese mes sería, en efecto, particularmente favorable a la conclusión de negocios relacionados con la lana. Los hombres han estado fascinados por silogismos pseudomatemáticos semejantes durante siglos y hasta nuestros días.

Junto a la progresiva mecanización de la astrología indagadora del futuro se formó (en consonancia con las necesidades prácticas) un manual ilustrado de astrología para todos los días. Los planetas que por 360 días —así estaba calculado el año— no ofrecían variantes suficientes, se colocaron finalmente aparte cediendo su puesto a una astrología ampliada de las estrellas fijas.

El cielo de las estrellas fijas de Arato (cerca del 300 a.C.) es todavía hoy el instrumento primario de la astronomía, después de que una rigurosa ciencia natural griega hubiera conseguido espiritualizar las agitadas criaturas de la fantasía religiosa hasta hacer de ellas unos serviciales puntos matemáticos. A la astrología helenística, en verdad, esta multitud de hombres, animales y seres fabulosos, que a nosotros ya nos parece sobreabundante, no le ofrecía cohortes suficientes de jeroglíficos adivinatorios para sus vaticinios diarios. Se desprendía de ahí una tendencia retrogradante a neoforma-

ciones propiamente politeístas, inclinación que ya en los primeros siglos de nuestra era tuvo como fruto la *Sphaera Barbarica* compuesta probablemente en Asia Menor por un cierto Teucro; ésta no es más que una descripción del cielo de las estrellas fijas, enriquecida con nombres astrales egipcios, babilonios y del Asia Menor, la cual supera el catálogo astral de Arato casi tres veces. Franz Boll la ha reconstruido con genial agudeza en su *Sphaera* (1903), y, cosa de enorme importancia para la moderna historia del arte, ha reconstruido las etapas principales de su casi fabulosa migración al Oriente y desde el Oriente nuevamente hacia Europa. Ella penetra, por ejemplo, hasta dentro de un pequeño libro ilustrado con xilografías que nos ha conservado uno de aquellos calendarios astrológicos procedentes del Asia Menor. Este libro, el *Astrolabium planum,* editado por el estudioso alemán Engel, fue impreso la primera vez por Ratdolt en Augsburgo en 1488;[7] pero el autor es un celebérrimo italiano, Pietro d'Abano, el Fausto paduano del Trecientos, contemporáneo de Dante y de Giotto.

La *Sphaera barbarica* de Teucro sobrevivía asimismo en otra conformación que corresponde también al texto griego conservado, esto es, en la subdivisión en "decanatos", o sea en tercios del mes cada uno de los cuales abarcaba diez grados del signo zodiacal; y este tipo de subdivisión fue transmitido al Medioevo occidental por los catálogos astrales y los lapidarios de los árabes. Así, la *Gran Introducción* de Abu Ma'shar (muerto en 886), autoridad suprema de la astrología medieval, contiene una sinopsis triple de las imágenes del cielo de las estrellas fijas, aparentemente muy peculiares y pertenecientes a nacionalidades diversas; tras un examen científico más detallado resulta, sin embargo, que ellas se componen sólo de los elementos de aquella *Sphaera* griega de Teucro, bárbaramente ampliada. Las aventuras de sus migraciones se pueden seguir a través de esa obra de Abu Ma'shar nuevamente hasta Pietro d'Abano: desde el Asia Menor llegada a la India a través de Egipto, la *Sphaera* recaló, probablemente pasando por Persia, en aquel *Introductorium majus* de Abu Ma'shar que luego fue traducido al hebreo en España por obra de un judío español Aben Ezra (muerto en 1167). Esta traducción hebrea fue luego vertida al francés en 1273 por el estudioso judío Hagins en Malines para el inglés Henry Bates, y esta versión francesa constituyó por fin la base de una versión latina de nuestro Pietro d'Abano, terminada en

1293. Esta fue impresa varias veces, por ejemplo en 1507 en Venecia (1a. edición Erhard Ratdolt, Venecia, 1485). También los lapidarios, que enseñan la influencia mágica de los decanatos sobre determinadas especies de piedras, llegaron a España por la misma vía: India - Arabia. En la corte del rey Alfonso el Sabio en Toledo, la filosofía helenística de la naturaleza tuvo, como ya se sabe, un renacimiento muy particular alrededor de 1260: de las versiones árabes resurgieron, en manuscritos españoles miniados, los autores griegos que debían de transformar a la astrología hermético-iatrológica, es decir oracular, de Alejandría en un fatal bien común de toda Europa.

Verdaderamente, en su edición más monumental, el *Astrolabio* de Pietro d'Abano no ha sido siquiera incluido todavía por Boll entre sus temas de estudio. Las paredes del Salón de Padua son, en cierto modo, las páginas del gran in-folio de un calendario astrológico profético, inspirado por d'Abano sobre las huellas de la *Sphaera barbarica*.[8] Reservándome la explicación iconológica de ese monumento más que raro para un tratamiento futuro, aludiré aquí sólo a una página del *Astrolabium* que nos conducirá, por fin, a los frescos de Ferrara.

En la mitad inferior se descubren, abajo, dos pequeñas figuras insertas en un esquema horoscópico: un hombre con una hoz y una ballesta que debería aparecer en el primer grado de Aries. No se trata sino de Perseo que realmente se eleva junto a Aries sobre el horizonte; su espada curva se ha transformado en hoz. Encima, se lee en latín: "En el primer grado del carnero se levanta un hombre que en la diestra sostiene una hoz y en la izquierda una ballesta". Y debajo, como adivinación para quien ha nacido bajo este signo: "A veces trabaja y a veces va a la guerra". Por lo tanto, nada más que un fetichismo banal del nombre referido al futuro. Sobre los esquemas horoscópicos, se encuentran tres figuras que en el lenguaje astrológico se llaman "decanatos";[9] se distribuyen en grupos de tres, por ende treinta y seis en conjunto, sobre los signos del zodíaco. El sistema de esta distribución es de antiquísimo origen egipcio, si bien la forma exterior de los signos de los decanatos revela claramente que, detrás del hombre del gorro y de la cimitarra, está de nuevo Perseo que aquí, como primera imagen, gobierna no sólo el primer grado sino todos los primeros diez grados de Aries.

Una mirada al Perseo genuinamente antiguo del manuscrito de Germánico en Leiden demuestra sin más que la cimitarra

y el turbante del primer decanato han conservado fielmente la hoz y el gorro frigio de Perseo.[10] Sobre una tabla astrológica de mármol de la edad imperial romana, el conocido planisferio Bianchini, encontrado en 1705 sobre el Aventino en Roma y donado a la Academia Francesa por Francesco Bianchini (1661-1729), (hoy en el Louvre, 58 centímetros cuadrados, exactamente dos pies romanos), los decanatos egipcios se presentan todavía con una estilización típicamente egipcia: el primer decanato lleva una doble hacha.

También esta versión del decanato de la doble hacha se ha conservado gracias a la lealtad medieval. El lapidario para Alfonso el Sabio de Castilla muestra como símbolo del primer decanato de Aries un hombre de carnaciones oscuras, con un pequeño delantal de sacrificio, que lleva realmente una doble hacha.[11]

Pero sólo una tercera versión de la serie de los decanatos, y precisamente la del árabe Abu Ma 'shar, nos conduce por fin directamente a las enigmáticas figuras de la banda mediana del Palacio Schifanoia. Abu Ma 'shar, en el capítulo de su *Gran Introducción* que aquí nos interesa, da una sinopsis de tres diferentes sistemas de estrellas fijas: el sistema árabe corriente, el ptolemaico y finalmente el indio. En esta serie de los decanatos indios nos creemos rodeados, en un primer momento, por lucubraciones de la más genuina fantasía oriental (como, por otra parte, para desentrañar la imagen original griega, la iconología crítica debe en general remover constantemente incalculables estratos de agregados incomprensibles). Así, un examen ulterior de los decanatos "indios" arroja el resultado, ya nada sorprendente, de que accesorios indios han recubierto símbolos astrales de origen estrictamente griego.

El indio Varaha Mihira (siglo VI), innominada autoridad de Abu Ma 'shar, menciona exactamente en su Brhajjataka como primer decano de Aries un hombre con una doble hacha. El dice:

> Como primer decanato del carnero se presenta un hombre negro de ojos rojos que tiene los flancos ceñidos por un paño blanco, terrible en el aspecto, casi como para indicar su capacidad de protección; tiene levantada un hacha. Este es un hombre-dreskana (decanato) armado y dependiente de Marte (Bhauma).

Y en Abu Ma'shar, se dice (Boll, *Sphaera,* p. 497): "Los indios dicen que en este decanato se alza un hombre negro de

ojos rojos, de alta estatura, fuerte coraje y elevados sentimientos; lleva una amplia túnica blanca, ceñida en el medio por una cuerda; está airado, se mantiene derecho y observa". Las figuras concuerdan entonces con la tradición, excepto en un matiz: en el árabe, el decanato ha perdido su hacha y ha conservado sólo la túnica ceñida por una cuerda.

Hace cuatro años, al leer el texto árabe de Abu Ma'shar en la versión alemana agregada, tan loablemente, por Dryoff al libro de Boll,[13] acudieron de pronto a mi mente las enigmáticas figuras de Ferrara, tan a menudo y desde hace tanto tiempo interrogadas en vano; he aquí que una después de otra se fueron revelando como los decanatos indios de Abu Ma 'shar. La primera figura de la zona intermedia del fresco de marzo hubo de quitarse la máscara: el hombre negro y airado, que se mantiene de pie y observa, con su vestimenta ceñida y cuya cuerda él mismo aferra ostentosamente.[14] De ese modo, se puede ahora analizar con seguridad todo el sistema astral de la banda media. Sobre el estrato más bajo del cielo griego de las estrellas fijas, se había acomodado en una primera época el esquema del culto de los decanatos, de procedencia egipcia. Sobre éste se depositó, a su vez, el estrato de la transformación mitológica india, la cual luego —probablemente a través de una mediación persa— debió de pasar por el ambiente árabe. Después de que la versión judia hubo dejado otro residuo obnubilante, el cielo griego de las estrellas fijas desembocó por fin, por la mediación francesa de la traducción latina de Abu Ma 'shar que realizó Pietro d' Abano,en la cosmología monumental del primer Renacimiento italiano, bajo el aspecto precisamente de esas treinta y seis figuras enigmáticas de la banda media de los frescos de Ferrara.

Vayamos ahora a la zona más alta donde se desenvuelve la procesión de las divinidades. Varios artistas, muy desiguales, colaboraron en la serie completa de los frescos. Fritz Harck[15] y Adolfo Venturi[16] han realizado la difícil tarea de pioneros de la crítica estilística, y somos también deudores de Venturi por el único documento que señala a Francesco Cossa como creador de las imágenes de los primeros tres meses (marzo, abril, mayo); se trata de una convincente carta autógrafa, rica en su contenido, escrita por Francesco Cossa el 25 de marzo de 1470.

En lo alto, vemos a Palas con la Gorgona sobre el pecho y la lanza en mano, encima de un carro de triunfo tirado por unicornios (la tienda del carro es agitada por el viento); la figura

está muy dañada, pero es claramente reconocible. A la izquierda, se ve el grupo de los discípulos de Atenea, médicos, poetas, juristas (a los cuales una investigación más minuciosa quizás un día podrá identificar con personalidades de la universidad ferraresa de aquel tiempo); a la derecha, en cambio, la mirada penetra en un círculo de mujeres ferraresas dedicadas a trabajos de costura: en primer plano tres mujeres que recaman, por detrás tres tejedoras frente al telar, rodeadas por un corrillo de espectadoras elegantes. Esta comitiva de damas, sentadas en una actitud tan inocente, daba a los fieles de la astrología el antiguo vaticinio para los nacidos en Aries: quien ha nacido en marzo, bajo el signo del carnero, estará dotado precisamente de una habilidad particular en el manejo de la lana.

De ese modo, Manilio, en su poema didáctico astrológico —único monumento de amplio respiro de la poesía astrognóstica que haya producido la poesía latina de la Roma imperial—, canta el carácter psíquico y profesional de los nacidos bajo Aries en los versos siguientes:

> y por medio de mil artes
> Los vellones engendran varios oficios:
> Ora se apelotona la lana en bruto, ora se la lava,
> Ora se la transforma en tenue hilo, ora se la convierte en telas,
> Ora se compran y se venden vestidos con beneficios.[17]

La concordancia con el poema de Manilio no es casual, asunto hasta ahora escapado a la investigación: el poema astrológico de Manilio formó parte, después de 1417, de los clásicos redescubiertos y resucitados con amoroso entusiasmo por los doctos humanistas italianos;[18] en un célebre pasaje, esa misma obra presenta también a los patronos de los meses con estas palabras:

> Al lanífero protege Palas, al toro Citerea,
> Febo a los hermosos mellizos; Mercurio al cangrejo,
> Al león Júpiter y la madre de este rey de los dioses,
> De Ceres es la virgen que lleva las espigas, de Vulcano
> La fabricada balanza, a Marte está ligado el escorpión pugnaz;
> Diana nutre al varón cazador, pero a su parte equina
> Y a las puntiagudas estrellas del cabrío alimenta Vesta,
> El acuario es el astro de Juno al lado de Júpiter,
> Y Neptuno vela por sus peces en el mar.[19]

Ercole dei Roberti y Francesco del Cossa. *El mes de agosto (3er. decanato).*
Ferrara, Palacio Schifanoia.

De manera completamente literal, los siete triunfos de divinidades aún existentes en los frescos corresponden —como veremos con mayor precisión en otro ejemplo— a esta serie, la cual, por otra parte, no aparece en ningún otro escritor. Palas protege a marzo, el mes de Aries, Venus al toro y a abril, Apolo a los gemelos y a mayo, Mercurio al cangrejo y a junio, mes del primero; Júpiter y Cibeles juntos (alianza muy característica y no demostrable fuera de este pasaje) protegen al signo del león y al mes de julio, Ceres a la virgen y al mes de agosto, y Vulcano a la balanza que va unida a septiembre. No puede haber más dudas entonces acerca de las fuentes literarias que debemos considerar como la trama ideal de todo el ciclo figurativo. Abajo, en la zona intermedia semioscura, dominan, bajo un disfraz medieval internacional, los demonios astrales helenísticos; en lo alto, el poeta latino asiste a las divinidades en su intento de reconquistar la familiar atmósfera superior del Olimpo griego.

Consideremos ahora al mes de abril, regido por el toro y por Venus. La señora Venus, que se desliza sobre el río en un vehículo tirado por cisnes, cuyos tendales se vuelan alegremente al viento, no revela trazas exteriores del estilo griego. En un primer momento, ella parece distinguirse tan sólo por el vestido, los cabellos sueltos y la guirnalda de rosas, de los demás habitantes de los dos jardines de amor que, de un modo completamente terrenal, a derecha e izquierda se ocupan en sus propios asuntos.

Es más, analizando aparte el grupo de Marte y Venus sobre su coche, el trovador tirado pr cisnes, ceñido por cadenas y tan lánguidamente arrodillado delante de su dama, recuerda una atmósfera nórdica de Lohengrin, así como ésta se presenta, por ejemplo, en la miniatura flamenca que ilustra la historia legendaria de la casa de Cleves (cfr. el *Chevalier au Cygne* en Hs. Gall. 19 de la Biblioteca pública y mayor de Munich). Dado el vivo interés de la corte dé Ferrara por la civilización caballeresca francesa, se podría presuponer muy bien una comprensión equivalente de los sentimientos de importación nórdica. Sin embargo, Francesco Cossa representó a Venus según el programa riguroso de la mitografía latina erudita.

El ya recordado Alberico prescribe, en su manual para los pintores de divinidades, la siguiente representación de Venus, que puedo citar tal como ella figura en un manuscrito italiano ilustrado.[20] El texto latino traducido suena más o menos así: "Venus ocupa el quinto puesto entre los planetas. Por eso, era

representada en el quinto lugar. Venus era pintada como una mujer muy bella, desnuda y nadando en el mar; en su diestra tenía una conchilla, su cabeza estaba adornada por una guirnalda de rosas blancas y rojas, y las palomas la acompañaban volándole en derredor. Vulcano, dios del fuego, tosco y horrendo, era su esposo y estaba a su derecha. Por delante de ella, tres pequeñas virgenes desnudas, llamadas las tres Gracias; dos de éstas dirigían la cara hacia nosotros, pero la tercera mostraba las espaldas; también el hijo de Venus, Cupido, alado y ciego, se encontraba allí, al lado, y hería a Apolo con su arco y flecha, tras lo cual, temiendo la ira de los dioses, se refugiaba en el regazo de la madre que le extendía la mano izquierda".[21]

Volvamos ahora a la Afrodita de Cossa: la guirnalda de rosas rojas y blancas, las palomas revoloteando alrededor de la diosa que avanza por el agua, Amor, representado sobre la cintura de la madre mientras amenaza con su arco y flecha a una pareja de enamorados, y sobre todo las tres Gracias, pintadas sin ninguna duda según un modelo antiguo, demuestran que en la representación actuaba la voluntad de una reconstrucción genuinamente antigua.

Bastará una cierta capacidad de abstracción para reconocer en una miniatura francesa de fines del siglo XIV la Anadiomenes de Alberico de viaje por la Francia medieval. Así representada, ella surge del mar en el *Ovide moralisé*.[22] La situación y los atributos son claros: por cierto, Amor se ha convertido en un rey alado en el trono, y la diosa nacida de la espuma del mar parece haber aferrado, en su estanque, un ánade en lugar de la conchilla; pero en cuanto al resto nos impresionan algunos rudimentos míticos absolutamente inequívocos: rosas blancas y rojas flotan sobre el agua, tres palomas revolotean alrededor, y una de las tres Gracias busca inclusive colocarse en la prescripta posición de espaldas. Este Olimpo de Alberico conserva vigencia para las ilustraciones de textos franceses hasta los siglos XV y XVI, y se mantiene también en el juego del Tarot llamado "de Mantegna", grabado en cobre en la Alta Italia en torno a 1465.

Pasemos ahora a los dioses olímpicos en calidad de demonios astrales, tal como continúan existiendo en los calendarios de los planetas. Obsérvese, por ejemplo, el folio de la suerte de los "hijos de Venus" en un *Blockbuch* de Borgoña (pero tal vez inspirado en modelos alemanes) de 1460 aproximadamente.[23] No se asiste a ninguna alternativa

demoníaca demasiado siniestra; la señora de Chipre, nacida de la espuma del mar, se ha transformado en patrona de una alegre hostería con jardín: parejitas de enamorados se bañan y juegan al son de la música en medio de un prado florido; si no sobrevolase las nubes una figura de mujer desnuda, con un espejo en la diestra y flores en la izquierda, allí arriba por el aire entre sus signos del zodíaco, quienes están abajo sobre la tierra no serían reconocidos como lo que son: escolios ilustrativos, astrológicamente útiles, de las cualidades míticas de la Venus cósmica, quien despierta cada año en la naturaleza y en los hombres la alegría de la vida.

Del mismo modo que las doce divinidades de Manilio ocupan la región de las estrellas errantes, la astrología planetaria se retira, en Ferrara, para ceder su puesto a la astrología de los decanatos. No obstante, no se podrá desconocer que el jardín de amor y los ejecutantes de instrumentos musicales en el fresco de Cossa están inspirados en los tradicionales "hijos de Venus". Por cierto, el fuerte sentido realista de Cossa (tenemos un testimonio incomparable de ello en la Galería Vaticana, en la predela con escenas de la vida de San Vicente Ferrer) supera el elemento extra-artístico de la intromisión literaria: este último se manifiesta, en cambio, con mayor nitidez en esas imágenes de los meses del Palacio Schifanoia, en las cuales una personalidad artística más débil no logra imponerse al árido programa ni dar vida a la representación.

Una personalidad de ese tipo es el pintor del fresco de julio. Según Manilio, este mes pertenece a la pareja Júpiter-Cibeles. De acuerdo a la teoría planetaria de la antigüedad tardía, por el contrario, el Sol-Apolo sería el regente de julio y del signo del león. En el fresco se ven, arriba en el ángulo a la derecha, monjes orantes, arrodillados en la capilla y delante de una tabla de altar; esta representación fue a dar aquí, dentro de la serie de las doce divinidades de Manilio que resulta finalmente decisiva para los frescos, al ciclo de los hijos del planeta Sol-Apolo. Desde 1445 está comprobada, en Alemania meridional, la existencia de estos piadosos orantes como elemento típico de los "hijos del sol".[24] El verso alemán de un libro xilográfico sobre los planetas dice a propósito: "Por la mañana muchos sirven a Dios, luego viven a su antojo".

Haciendo a un lado esta intrusión de un elemento del ciclo planetario del Sol, el mes del león, julio, es regido según Manilio por la pareja de Júpiter y de la Cibeles con corona en forma de torres; ambos comparten pacíficamente el trono de

su carro triunfal. Los grupos a la derecha nos permiten comprender con cuánta seriedad se procuraba hacer revivir fielmente la leyenda antigua: en el fondo está acomodado Attis, como lo quiere la leyenda bárbara. Y que los eclesiásticos envueltos en vestes sacerdotales cristianas, que llevan fuentes, címbalos y tambores, están realmente pensados como "Gallos",[25] y además los jóvenes armados en el fondo representan coribantes blandiendo espadas, ambas cosas quedan demostradas en su conexión por las tres sillas vacantes que vemos en el primer plano: un sillón de brazos vacío está a la izquierda, dos bancos de tres patas a la derecha. No puede haber dudas de que estos "lugares para sentarse", en el estilo de la época, hayan sido colocados de manera tan vistosa en primer plano en calidad de símbolos arcanos de culto, genuinos y muy antiguos; deberían ser los tronos divinos vacantes de Cibeles, recordados todavía por el propio San Agustín con una referencia expresa a Varrón.[26]

La leyenda de Cibeles, aunque sin esa anotación pictórica hipererudita acerca de los tronos de la divinidad, se encuentra con todos sus detalles bárbaros no sólo en Alberico: ya se nos aparece en el folio único de un manuscrito de Ratisbona del siglo XII, junto a otras figuras paganas muy curiosas. Detrás de Cibeles sobre el coche tirado por leones, se divisan dos coribantes con espadas desenvainadas.[27] En este caso, la voluntad de acceder a una arqueología temáticamente fiel no faltaba en absoluto al así llamado Medioevo.

El pintor del fresco de julio, cuya fuerza figurativa no hace olvidar el fondo ilustrativo, como sucede a quien considera el mundo de las figuras llenas de vida de Cossa, es el último brote de la concepción artística medieval, ya próxima a su fin. La escena nupcial a la izquierda debería representar las bodas de Blanca d' Este, hija de Borso, con Galeotto della Mirandola. Hermano de este Galeotto era Pico della Mirandola, el valiente pionero de la lucha contra la superstición astrológica, quien en un capítulo particular de su obra atacó la absurda doctrina árabe de los decanatos. Se comprende que un hombre renacentista en cuyo ambiente íntimo conseguía penetrar esta ríada de demonios astrológicos (también Savonarola, otro enemigo de la astrología, había nacido en Ferrara) se levantase en armas contra semejantes ídolos bárbaros de la suerte. Pero con cuánta fuerza la mitología de la corte estense debía estar ligada aún a ideas y prácticas medievales y tardoantiguas, si todavía en 1470 se encuentran sólo los primeros

síntomas de una segura restauración artística del Olimpo, signos que descubrimos precisamente en la sustitución de las divinidades planetarias por la serie de las doce divinidades de Manilio.

Ahora bien, ¿quién pudo haber sido el docto inspirador? En la corte estense, la astrologia ocupaba un lugar importante: de Lionello d' Este se cuenta, por ejemplo, que llevaba en los siete días de la semana, como los antiguos magos, vestidos de los correspondientes colores planetarios;[28] Pietro Bono Avogaro, uno de los astrólogos de la corte, escribía pronósticos para cada año, y un cierto Carlo da Sangiorgio interrogaba el futuro incluso mediante la geomancia, aquel brote degenerado de la adivinación antigua.[29] No este Avogaro, pero sí el otro profesor de astronomía en la universidad de Ferrara fue el inspirador hipererudito de las imágenes de los meses en el Palacio Schifanoia: Pellegrino Prisciani, bibliotecario y al mismo tiempo historiógrafo de la corte de los Estenses. El hecho es comprobable mediante una prueba indiciaria que nos llega de la crítica de las fuentes. En efecto, Avogaro también cita varias veces a Abu Ma'shar en sus pronósticos. Pero aquel Pellegrino Prisciani[30] (cuyo retrato se ha conservado en el frontispicio de su *Orthopasca* en la Biblioteca de Módena) cita como autoridad, en una respuesta astrólogica suya, exactamente a aquel trimonio de eruditos que, según acabamos de demostrar, son las fuentes de las ideas principales de nuestros frescos: Manilio, Abu Ma'shar y Pietro d'Abano. Debo la copia de este documento, hasta ahora desconocido y para mí tan significativo, a la cortesía del director del Archivo de Módena, el señor Dallari.[31]

Leonor de Aragón, consorte del duque Ercole, había pedido a Prisciani, astrólogo de confianza de la familia, la indicación de la mejor conjunción astral bajo la que seguramente habría de satisfacerse el deseo formulado. Prisciani verifica con alegría que la conjunción se ha hecho presente justo en ese momento: Júpiter coincide con la cabeza del dragón y la posición de la luna es favorable bajo el signo de acuario; el astrólogo se remite en su dictamen erudito, publicado por mí como apéndice, a los aforismos de Abu Ma'shar y al *Conciliador* de Pietro d'Abano. Pero el autorizado acuerdo final, se lo hace pronunciar a Manilio (IV, 570-571): "pues si quieres alguien santo, casto y probo, éste nacerá para tí cuando se alce el primer acuario".[32] Esta prueba indiciaria puede ser considerada definitivamente concluyente sobre la base de un

segundo testimonio documental: la carta de Francesco Cossa,[33] ya recordada, es una letanía contra el superintendente ducal de las artes donde, pasando por encima de él, Cossa expresa al duque Borso en persona su queja por el mal tratamiento y la escasa remuneración. Pero el inspector de las artes en el Palacio Schifanoia era nuestro Pellegrino Prisciani. En verdad, Francesco dice tan sólo que se dirige al mismo porque no quiere molestar a Pellegrino: "...no quiero ser aquel que a pellegrino de prisciano y a otros provoque fastidio", pero del contexto resulta claramente que el artista evitaba al erudito porque éste quería ponerlo en el mismo plano, en cuanto a la paga, que a los otros pintores de los meses en los frescos, definidos por Francesco Cossa —y hoy comprendemos su justificada y vana indignación— como "los más tristes muchachos de Ferrara".

No creo infligir ningún daño a la memoria de Pellegrino al pensar que él estimara a los otros pintores por lo menos tanto cuanto a Francesco Cossa, no por otra cosa sino porque ellos representaban con aquella hermosa claridad las sutilezas del programa erudito. Pero no debemos olvidar que el programa de Prisciani —aún cuando en la ejecución pictórica podría producir un dispersión antiartística a causa de la sobrecarga de los detalles— revela en sus bases a un inventor que sabe tratar con tacto los elementos profundamente armónicos de la cosmología griega. Si después de esto consideramos, en un apunte fugaz, la retraducción de todo el ciclo figurativo de Ferrara a una forma esférica, saltará a los ojos que la triple banda pictórica del Palacio Schifanoia es verdaderamente un sistema esférico transportado sobre una superficie plana, en cuya disposición el esquema esférico de Manilio se mezcla con el de la tabla Bianchini.

El núcleo central de la esfera terrestre está simbolizado por el calendario ilustrado de la corte y del estado del duque Borso: en la fila más alta se encuentran —en armonía con la fe de Manilio— las doce divinidades olímpicas como patronas de los meses; de éstas, todavía existen en Ferrara: Palas, Venus, Apolo, Mercurio, Júpiter-Cibeles, Ceres y Vulcano. Manilio ha llamado rectores de los doce meses a las doce divinidades en lugar de a los planetas y las ha venerado como tales. En Ferrara, esta teoría cosmológica es observada en su idea fundamental; sólo en puntos aislados se podrían indicar fragmentos dispersos de la astrologia planetaria medieval más antigua, mientras que la mitografía descriptiva erudita

—primera entre todos la de Alberico— ha contribuido, en una medida incluso excesiva, a la elaboración mezquina del fondo. La esfera del zodíaco es común a Manilio, al planisferio Bianchini y al ciclo de los meses del Palacio Schifanoia. Pero por efecto de la elaboración del sistema de los decanatos, que en la tabla Bianchini se inserta como una región particular entre las estrellas fijas y los planetas, la esfera de Prisciani está ligada por vínculos de sangre al cosmos de la tabla Bianchini; los decanatos indios de Abu Ma'shar que dominan la región intermedia en el Palacio Schifanoia han revelado, de hecho, —aunque sólo después de una auscultación minuciosa— que un corazón griego late bajo las vestimentas variadas con las que se han cubierto los peregrinos en sus viajes pletóricos de travesías por los tiempos, por los pueblos y los ambientes.

Las pinturas de Tura en la biblioteca de Pico della Mirandola, lamentablemente, sólo se han conservado para nosotros en descripciones; tal vez aquéllas nos mostrarían, en el mismo campo de la pintura ferraresa de la época de los frescos, cómo se preparaba el advenimiento estilístico principal que simboliza el paso del primer Renacimiento al Renacimiento maduro: la restauración de un estilo ideal, más elevado y a la antigua, para la representación de los grandes protagonistas de la leyenda y de la historia antigua. Por cierto, ningún puente parece conducir desde el Palacio Schifanoia a este estilo ideal, a la antigua, de una humanidad superior. Hemos visto que la leyenda de Cibeles, en 1470, cumple su obligación ilustrativa medieval en el estilo prosaico de un cortejo callejero —ya que Mantegna no había enseñado todavía de qué manera la madre de los dioses es llevada de paseo festivo en el andar solemne del arco de triunfo romano; y tampoco la Venus de Cossa se atreve a ascender de la baja región del realismo de la vestimenta "a la francesa" hacia el éter luminoso de la "Venus antepasada" de la Villa Farnesina.[34]

No obstante, existe una esfera de transición entre Cossa y Rafael: Botticelli. También Alessandro Botticelli hubo de liberar a su diosa de la belleza antetodo del realismo medieval de un arte banal "a la francesa", de la servidumbre ilustrativa y de la praxis astrologica. Hace algunos años,[35] intenté demostrar que los grabados del así llamado calendario Baldini son una obra juvenil de Botticelli y, sin embargo, son características de su imagen de la antigüedad. El calendario tiene, en esta nueva conexión, un interés doble: por su texto y por sus representa-

ciones. El texto es una instrucción directa de uso para los fieles de los planetas; un examen más detallado demostrará que se trata de un auténtico compendio de cosmología helenística aplicada, transmitida también ella por Abu Ma'shar.

A las representaciones se une ahora, por la circunstancia en apariencia secundaria de que poseemos también una edición posterior de este calendario, cierta intuición preciosa. Podemos observar *in statu nascendi*, en virtud de una esfumadura de la configuración externa, el nuevo principio estilístico de la movilidad idealizante a la antigua. La primera edición de ese calendario, fechable tal vez en 1465, sigue exactamente el tipo de los grabados de planetas que tenemos en el Norte. En el centro de la comitiva de Venus, se encuentra una rígida figurita femenina de danzante: una mujer en traje borgoñón, que lleva en su cabeza el *hennin* francés con la toca, imposible de confundir,[36] demuestra ya en su exterior que Baldini-Botticelli ha de haber seguido una versión borgoñona del modelo nórdico. Pero la tendencia y la sustancia de la transformación estilística del primer Renacimiento florentino se nos han revelado gracias a la segunda edición del grabado, que debe considerarse unos pocos años posterior. De la larva de Borgoña. estrechamente cerrada en su capullo, se libera la mariposa florentina, la "Ninfa" de cabellera alada y de vestidos al viento, propios de la ménade griega o de la Victoria romana.

En relación con cuanto ha sido dicho, resulta ahora claramente que las pinturas botticellianas de Venus, el "Nacimiento de Venus" y la así llamada "Primavera", procuran reconquistar la libertad olímpica para la diosa encadenada por el Medioevo de una doble manera, mitográfica y astrológica. Venus, Anadiomenes salida de la crisálida, aparece sobre el agua dentro de la conchilla, en medio de las rosas que vuelan a su alrededor. Sus compañeras, las tres Gracias, permanecen en su séquito en el otro cuadro al que yo llamé, años atrás, el "Reino de Venus". Hoy querría proponer un matiz algo distinto de aquella misma definición, que liberaría sin más la esencia de la diosa de la belleza y de la señora de la naturaleza, la cual se manifestaba también para el espectador del siglo XV a quien resultase familiar la astrología: "Venus planeta", la diosa del planeta Venus que aparece en el mes de abril regido por ella. Simonetta Vespucci (y ambas pinturas forman parte, según mi parecer, del culto a su memoria) murió, como sabemos, el 26 de abril de 1476. Botticelli recibió entonces de la tradición del pasado los elementos temáticos, pero se sirvió

de ellos para una creación muy personal de una humanidad ideal, cuyo estilo nuevo él mismo plasmaba con la ayuda de los antiguos griegos y latinos resucitados, del himno homérico, de Lucrecio y de Ovidio (éste último interpretado por Poliziano, no por un monje moralizador): y pudo plasmarlo sobre todo porque la propia plástica antigua le mostraba de qué modo el mundo de las divinidades griegas danza su ronda en esferas superiores al sonido de la melodía platónica.

¡Compañeros de estudios! La solución de un enigma de figuras, cuando además no es posible iluminarlo a nuestra voluntad sino apenas entreverlo cinematográficamente, no era por cierto el fin propio de mi conferencia. Con este intento aislado,no definitivo, que osé hacer aquí, deseaba permitirme una arenga en favor de la ampliación metológica de los confines temáticos y geográficos de nuestra disciplina.

Categorías inadecuadas de una teoría evolucionista general impidieron a la historia del arte, hasta aquí, el poner el propio material a disposición de la "psicología histórica de la expresión humana", que en verdad aún no está escrita. Nuestra joven disciplina se impide a sí misma una perspectiva histórica universal a raíz de su posición fundamental, o bien demasiado materialista o bien demasiado mística. A tientas, ella procura encontrar una teoría propia del desarrollo entre los esquematismos de la historia política y las teorías sobre el genio. Con el método de mi intento de interpretar los frescos del Palacio Schifanoia, espero haber mostrado que un análisis iconológico, que no se deje atemorizar por un respeto exagerado de los límites, que considere a la Antigüedad, el Medioevo y la era moderna como una época conexa, y que interrogue a las obras del arte autónoma y del arte aplicada por el hecho de ser ambas, y con igual derecho, documentos de la expresión, espero haber mostrado que este método, buscando iluminar con cuidado una oscuridad individual, ilumina los grandes momentos del desarrollo general y sus relaciones. Me urgía menos la solución elegante que el desvelamiento de un nuevo problema, el cual quisiera formular de este modo: "¿En qué medida el advenimiento de la transformación estilística de la figura humana del arte italiana ha de considerarse como el resultado de una confrontación, hecha sobre bases internacionales, con los conceptos figurativos sobrevivientes de la civilización pagana de los pueblos del Mediterráneo oriental?"

El estupor entusiasta ante el acontecimiento incomprensi-

ble de la genialidad artística sólo podrá ser sentido con mayor vigor cuando reconozcamos que el genio es gracia y, al mismo tiempo, capacidad consciente de empeñarse en un dar y un tener recíprocos. El nuevo gran estilo que nos dio el genio artístico italiano estaba enraizado en la voluntad social de liberar a la humanidad griega de la "práctica" medieval, oriental-latina. Con esta voluntad de restaurar la Antigüedad, "el buen europeo" iniciaba su lucha por las luces, en aquella edad de migraciones internacionales de las imágenes que nosotros, de una manera quizás demasiado mística, llamamos edad del Renacimiento.

APENDICE

'Carta[37] de Pellegrini de'Prisciani da Mantua fechada el 26 de octubre de 1487, a la duquesa [Leonor] de Ferrara.

Ilustrísima Señora Mía! Recordándome muchas veces del razonamiento que tuve días pasados con vuestra Excelencia, heme aplicado a él al volver a mi casa: etc. Y encontrándose ahora a punto: cosa muy notable y maravillosa: y grandemente [adecuada] al propósito de V[uestra] S[eñor]ía si yo consiguiera certeza de algún otro lado: he llegado a ella a través de todas las debidas demostraciones: no he dudado entonces en escribirle a propósito por mis propios medios: y desvelarle todo: sin callar que tal vez otra [demostración] todavía: podría por alguien ser tomada en cuenta con un poco de error como también hacían en esta tierra las brigadas.
En el tiempo aquí debajo anotado: corre aquella constelación a la cual no tanto los doctores modernos: como los antiguos: festejaban: la cual desde hace muchos años por mí mismo: como supongo también por muchos otros: ha sido esperada con grandísimo deseo. Y es aquélla de la cual escribe un doctor muy notable llamado Almanzor[38] en sus aforismos, en el [número] 110: y dice.
Si alguien pidiera algo a Dios: con la cabeza presente en el medio del cielo junto a Júpiter: y con la luna yendo hacia éste no pasaría mucho tiempo que se accediese en breve a lo deseado:[39] Y de esa [constelación] habla también el *Conciliador,*[40] antetodo en la dif[erenci]a 113 donde escribe estas palabras.
También de este modo alguien puede prosperar o no hacia los bienes de la fortuna: honores: Ciencia: etc. por lo cual conocí

[cómo] dirigir una invocación mía a Dios y a la Ciencia: cuando la cabeza aparece en medio del cielo junto a Júpiter: y la luna asciende hacia éste: Lo cual observaban los Reyes de los griegos cuando querían ver satisfechas sus peticiones: albu. in Sadan. E incluso en la diff[erenci]a 154 diciendo de este modo.
Además de manera semejante, se calman [los astros] con una oración de la astronomía: y surgen para nuestro socorro como lo insinúa el epílogo de las oraciones de los planetas: sobre lo cual ***albumasar in Sadam:*** *Los reyes de los griegos cuando querían suplicar a Dios por algún negocio: colocaban la cabeza del Dragón en medio del cielo junto a Júpiter y o bien la mirada de éste en una figura amigable y la luna junto a Júpiter: o bien retrocediendo desde el mismo y alcanzando la conjunción con el señor ascendente: y no obstante además con la cabeza en una figura amigable y la luna junto a Júpiter: o bien retrocediendo desde el mismo y alcanzando la conjunción con el señor ascendente: y no obstante además con la cabeza en una figura amigable: Entonces decían que su petición era satisfecha, sobre lo cual* ***almansor*** *en los* ***aforismos:*** *Si alguien pidiera así algo a Dios etc. Y yo mismo, en la revolución de este Orbe y cuando accedo a la ciencia en la configuración, he sido visto aprovechándola rápidamente.*[41]
Y porque Il[ustrísi]ma Señora mía algunas veces suelen, en este tiempo, esculpir en plata o en algún otro metal la situación del cielo en determinado momento: por no parecerme esto necesario: muy pronto he ordenado ciertas palabras bien a propósito previas a la Oración: las cuales de igual modo mando a V. Excel[enci]a quien se dignará contar todo esto a mi Il[ustrísim]o Señor, su consorte: y mostrarle cada cosa diciéndole: que no me pareció [adecuado] escribir a Su Excelsitud: para que las cartas no pasen por los escritorios de la Cancillería: y el Asunto no corra por la boca de muchos que, como hombres toscos [que son], lo criticarían muy pronto:
Vuestra Il[ustrísi]ma Señ[or]ía entonces: el dos de noviembre próximo venidero que será día de Venus: por la noche, sonadas las veinticuatro horas y tres cuartos, en actitud de buena devoción y en lugar apto: arrodillada, comenzará la Oración diciendo:
Dios Omnipotente y Eterno, que de la nada creaste todas las cosas visibles e invisibles; y los mismos cielos en orden tan admirable colocaste; con estrellas fijas y errantes tan maravillosamente lo decoraste; irradiaciones en lo alto; luces; movimientos; poder: y esa fuerza a los astros otorgaste; tal como te plugo; y a los cuales animaste con las inteligencias separadas y tus santos ángeles: Incluso nosotros conseguiremos, de esos mismos cielos, muchísimos frutos, comodidades y beneficios (con la intercesión de tu piedad): A Tí me dirijo suplicante; y devotamente imploro a tu sempiterna majestad; y si no tanto como debo; al menos como puedo en cuanto a la contrición del ánimo a tu inmensa misericordia y a tu admirable benignidad me remito: Para

que hechos a un lado los pecados de mi ignorancia y de mi maldad; te dignes perdonarme con tu piedad: Y como gracias a aquella maravillosa estrella precursora y guía: Gaspar; Melchor y Baltasar; descendieron del oriente y llegaron al deseado pesebre de Nuestro Señor Jesucristo tu hijo: Así ahora me guíe y me auxilie la Estrella de Júpiter con la cabeza del dragón colocada en medio del cielo y la luna yendo hacia aquél; con tus ministros y con sus ángeles. Pueda esta Oración mía llegar hasta tí: Y que te dignes concederme; y prodigarme, etc, y aquí diga V[uestra] S[eñoría] la gracia que desea de ese eterno Dios: Y estése así reiterando la Oración hasta que suene la una de la noche: Y tenga por seguro que no pasarán muchos días que verá el efecto de haber conseguido la gracia solicitada. Y tenga por cierto que esta Constelación no volverá a ser tan favorable en muchísimo tiempo porque ocurre en el signo de acuario; El cual es exactamente un signo de mucha santidad: y tanto [lo es] que cuando un hombre nace y viene a este mundo al ascender ese signo de acuario el tal es santo y hombre de bien: Por lo cual Marco Manilio no dudó en escribir de este modo: *Pues si quieres alguien santo; casto y probo: Este nacerá para tí; cuando se alce el primer Acuario. Y que así ocurra y sea satisfecho por tu Il[ustrísim]a S[eñora]*, a cuyos pies mil veces me postro y recomiendo. Mantua, 26 de octubre de 1487.

Fiel y devoto Servidor
de Vuestra Ducal Dominación: Peregrino Prisciano

A mi Ilustrísima Señora
la Señora Duquesa de Ferrara
en Ferrara
Urgente

N. del T.: La "cabeza" (caput) y la "cola del dragón" *(cauda draconis)* eran, en la astrologia clásica, los nodos lunares, esto es los puntos donde la luna atravesaba la eclíptica de sur a norte y de norte a sur respectivamente. Tales nombres derivaban de la tradición babilónica: recordaban los lugares del cielo donde el dios Marduk había colocado la cabeza y la cola del monstruo femenino Tiamat, después de matarla y de partir su cuerpo gigantesco con el cual hizo las estrellas, los planetas y las "casas de los grandes dioses en el firmamento". En la astrología del medioevo tardío y del Renacimiento, la *caput* y la *cauda draconis* se transformaron en "objetos" celestes, equiparables a las constelaciones y a los planetas a la hora de trazar horóscopos, con lo cual se convirtieron en entidades tan artificiosas como los tres "decanatos" que acompañaban a cada signo del Zodíaco (Véase Jim Tester, *op.cit.*, pp. 148-150).

N. del T.: Warburg presentó este texto como ponencia en el Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912 y que el propio Aby contribuyó a organizar por medio de grandes esfuerzos.

[2] *N. del T.:* Es la traducción de la famosa expresión warburgniana de los *Pathosformeln.*

[3] *El "Nacimiento de Venus" y la "Primavera" de Sandro Botticelli* (1893), en el presente volumen, y *Durero y la antigüedad italiana*, en este mismo volumen, cfr. también *Arte flamenca y primer Renacimiento florentino.*

N. del T.: Lamentablemente ninguno de estos ensayos ha sido traducido para esta selección.

[4] *N. del T.:* El *Pequeño libro acerca de las imágenes de los dioses.*

[5] Cfr. ahora Robert Raschke, *De Alberico Mythologo*, Breslau, 1913.

[6] *N. del T.:* Para una incursión reciente y precisa al tema, el lector puede consultar el libro de Jim Tester, *Historia de la astrología occidental.* México, Siglo XXI, 1990

[7] Otras ediciones, Venecia, 1494 y 1502.

[8] Dado el celo ejemplar de los fotógrafos italianos, no se comprende cómo, por ahora, sólo se hayan fotografiado muy pocos frescos del Salón: ¡obstáculo insuperable para un estudio comparativo hasta hoy desechado! [Cfr. ahora Antonio Barzon, *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*, Padua, 1924.

[9] Cfr. además de Franz Boll, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Leipzig, 1931, p. 60, el fundamental volumen de Auguste Bouché-Leclercq, *L' Astrologie grecque*, París, 1899.

[10] Las mismas demostraciones serán proporcionadas por mí respecto de los otros decanatos; así, por ejemplo, la mujer sentada que toca el laúd es Casiopea, cfr. fig. en Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlín 1898, p. 104.

[11] Cfr. la fig. en el *Lapidario del Rey Alfonso X*, 1879 y en Boll, *op cit.* p. 433.

[12] Conseguí rastrear, a través de G F.Wilhelm Thibaut, *Astronomie, Astrologie und Mathematik*, Estrasburgo, 1899 (en "Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde" III, 9, p. 66), la versión inglesa del *Chidambaram Jyer*, Madrás, 1885, que se encontró enseguida en el legado Oppert en la Biblioteca Cívica de Hamburgo: la traducción alemana se debe al doctor Wilhelm Printz.

[13] Pp. 482-539. Una edición crítica completa de las obras de Abu Ma'shar con traducción está entre las necesidades más urgentes de la historia de la civilización.

[14] *N. del T.:* El lector interesado encontrará esta y otras figuras del ciclo

en André Chastel, *El Renacimiento meridional. Italia, 1460-1500.* Madrid, Aguilar, 1965. figs. 29, 31, 32, 33, 142, 162, 166 y 167.

[15] "Jahrb. d. Preuss. Kunstslg.", V (1884), pp. 99 y ss.

[16] "Arti e memorie di Storia Patria della Romagna", 1885, pp. 381 y ss.

[17] *M. Manilii Astronomica,* ed. T.Breiter, 1907, IV, 128-136.

N. del T.: Vertido del latín.

[18] Remigio Sabbadini, *La scoperta dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV,* Florencia, 1905, p. 80; Benedetto Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento. Ricerche e Studi,* Florencia, 1906.

[19] *Op.cit.,* II, 439-447.

N. del T.: Traducido del latín.

[20] Roma, Vat. Reg. lat. 1290, escrito en Alta Italia alrededor de 1420.

[21] *N. del T.:* Warburg transcribe el pasaje traducido al italiano.

[22] El poema fue compuesto (antes de 1307) por un desconocido eclesiástico francés; cfr. Gastón París, *La littérature francaise au Moyen-.Age,* 4a. ed., París, 1909, p. 84. La figura se encuentra en el ms. 373, anc. 6986 de la Bibl. Nac. de París (fol. 207 v).

N. del T.: El *Ovidio moralizado* era una versión con comentarios e interpretaciones alegóricas cristianas del famoso texto de la *Metamorfosis* de Ovidio.

[23] Cfr. Friedrich Lippmann, *Die sieben Planeten,* Berlín, 1895, lám. CV.

N. del T.: "Libro de bloque", así se llamaba en la antigua tipografía alemana al libro impreso de caracteres grandes y líneas de igual medida.

[24] Kautzsch, *Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445* in "Repertorium fur Kunstwissenschaft", 1897, pp. 32 y ss.

[25] *N. del T.:* Nombre latino corriente de los coribantes o sacerdotes de Cibeles.

[26] *De Civ. Dei,* VII, 24: "y se representan sillas al lado de ella, quien permanece inmóvil cuando todas las cosas se mueven" (*N. del T.:* cit. en latín por Warburg).

[27] Georg Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts,* Leipzig, 1901, describe en la p. 172 el interesantísimo folio del ms. Mon. Lat. 14271 (fol. 11 v), como me ha hecho notar el doctor Fritz Saxl.

[28] Edmund Garratt Gardner, *Dukes and Poets in Ferrara,* Londres, 1904, p. 46, remite a Decembrio, *Politiae Litterariae,* 1540, fol. 1: "Y en la vestimenta no sólo le importaba el decoro y la opulencia por la cual ciertos príncipes suelen ser honrados, sino que —cosa que tendrás por admirable— inventó también armonías de colores según la razón de los planetas y el orden de los días" (*N. del T.:* en latín en el original).

[29] Cfr. su relación de 1469 en A.Capelli, *Congiura contro il duca Borso d' Este,* en "Atti e Memorie d. RR. Dep. di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi", 2, 1864, p. 377 y ss.

[30] Sobre él Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1503),* Turín, 1903, en particular pp. 194 y ss., y Massera, "Archivio Muratoriano", 1911.

[31] Archivo de Estado de Modena, *Cancelleria Ducale*, Archivos por materias: Literatos - Prisciano Pellegrino.
[32] *N. del T.:* Citado en latín en el original.
[33] Venturi, *op.cit.*, pp. 384-385.
[34] *N. del T.:* Warburg se refiere aquí al ciclo de Psyché, pintado por Rafael y su escuela en un techo de la Villa Farnesina en Roma. El fresco ilustra las fábulas narradas por Apuleyo en los libros IV a VI de sus *Metamorfosis*, allí Venus es presentada como la "madre de todas las cosas", lo cual explica la expresión usada por Warburg.
[35] *Sobre las "empresas amorosas" en los más antiguos grabados florentinos*. Incluido en *La rinascita...*, pp. 179 y ss.
[36] *N. del T.:* El *hennin* era el sombrero alto y cónico que solían usar las damas nobles en los siglos XIV y XV.
[37] Archivo de Estado en Modena, *Cancellería Ducale*, Archivos por materias: Literatos. Encontré huellas de la carta en Bertoni, *op.cit.*, p. 172.
Todavía en 1509, Pellegrino Prisciani dirigió una profecía muy similar a Isabella Este Gonzaga; cfr. Alessandro Luzio - Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d' Isabella d' Este Gonzaga*, Turín, 1903, 222 y ss.
[38] *Almansoris Astrologi propositiones ad Saracenorum regem*, n. 108, in Julii Firmici Materni... *Astronomicon libri VIII*, Basileae 1533, p. 98.
[39] *N. del T.:* Todo lo subrayado es cita latina en el original.
[40] *Conciliator Petri Aponensis medici ac philosophi celeberrimi Liber Conciliator differentiarum philosophorum praecipueque medicorum appellatus*, etc. En la edición de 1509, las *Differentiae* en cuestión llevan los números 113 y 156, pp. 158 v. y 201 v.
[41] Sobre Sadan cfr. Boll, *op.cit.*, p. 421; el pasaje corresponde al *Conciliator, loc.cit.*

ERNST GOMBRICH
(1909)

Mnene. Memoria. Resulta casi obvio destacar que este término es el que mejor identifica una actitud específica que invadió la vida de Aby Warburg y cristalizó en sus seguidores, entre los cuales se encuentra E.H.Gombrich. Es en este pensador donde la intención de rescatar y salvaguardar las tradiciones culturales occidentales, cuyo origen se remonta a la antigüedad clásica, cobra verdadera fuerza y lo lleva a rendir homenaje a aquellos a quienes debemos nuestras ideas y valores, creados en el seno de un universo intelectual. Figuras de la jerarquía de Sigmund Freud, Ernst Kris, George Boas, J.Huizinga, G.W.F. Hegel o Frances Yates, entre otras, han sido elegidas por Gombrich para conformar una obra que, precisamente, lleva el título de Homenajes. Todos ellos son erigidos por el autor como "guardianes de la memoria".

Trazar un esbozo de los aportes de Ernst Gombrich a la historia del arte resulta complejo, dada la diversidad temática que maneja este investigador. Sin embargo, hay determinados tópicos que marcan de manera definitiva toda su trayectoria intelectual.

Su preocupación por problemas teóricos, que incluyen cuestiones epistemológicas y metodológicas lo unen a otro gran pensador que es Karl Popper. Antihistoricista y enemigo de las generalizaciones, amante de los análisis minuciosos y detallados que generan hipótesis pasibles de refutación, Gombrich comparte con aquel filósofo la misma actitud científica y, a la vez, esta actitud se emparenta con la postura warburgiana de realizar investigaciones iconográficas que rompan circuitos de interpretación generados sin mayor rigurosidad crítica.

Agudo estudioso de la tradición clásica, ha realizado nu-

merosos estudios sobre el arte del Renacimiento y del Barroco, que revelan una labor heurística profunda así como una asociación de datos siempre coherente con su postura teórica. En ellos aparece el eterno problema de los cambios y permanencias de estilo y el lugar que ocupan las convenciones en las creaciones artísticas. Es importante destacar, con respecto a este último punto, que ello no convierte a Gombrich en un convencionalista sino todo lo contrario. Su preocupación por la psicología de la representación pictórica ilusoria en confrontación con los datos de la realidad, y sus raíces en la psique humana han dado origen a conceptos que sustentan y sintetizan la teoría gombrichiana: mental set, función, esquema y corrección. De este modo resulta claro su interés por el problema del conocimiento y la comunicación en el arte, que están cristalizados en esta frase de Gombrich: "no se pinta lo que se ve sino lo que se conoce".

Finalmente, y retomando lo expresado al comienzo de este comentario, debemos enfatizar la verdadera intención de Ernst Gombrich que da valor a toda su obra, la cual se encuentra en empatía con la ilusión de Warburg: salvar el saber humanista y el legado de la cultura, tan vilipendiados por la sociedad actual. Esta selección alberga el mismo sentimiento.

Sir Ernst Gombrich nació en Viena en 1909. Es discípulo de Julius von Schlosser. Por recomendación de Ernst Kris llega a Londres en 1936 y se incorpora al Instituto Warburg, del cual fue director. Se desempeño como profesor de Historia de la Tradición Clásica en la Universidad de Londres desde 1959 hasta su retiro en 1976. Entre sus obras se incluyen la Historia del arte (1950), Arte e Ilusión. Un estudio sobre la psicología de la representación pictórica (1959), Meditaciones sobre un caballito de juguete (1963), Norma y forma (1972), El sentido del orden (1979) y La imagen y el ojo (1982). Actualmente reside en Londres.

Gabriela Siracusano*

*Facultad de Filosofía y Letra de la Universidad de Buenos Aires, Conicet.

LA AMBIVALENCIA DE LA TRADICION CLASICA "LA PSICOLOGIA CULTURAL DE ABY WARBURG (1866-1929)"*

ERNST H. GOMBRICH

Soy muy consciente del honor que significa se me haya pedido dar hoy este discurso pese a que no puedo alegar un conocimiento personal del gran investigador. Nunca conocí a Aby Warburg. Otros están capacitados, y verdaderamente autorizados, para comentar acerca de la impresión que les causaron su personalidad, su ingenio, sus talentos histriónicos, sus dotes de cuentista, como así también de las intransigentes exigencias que se imponía a sí mismo y a aquellos que lo rodeaban. De todo esto yo sólo podría hablar de oídas. Y aún así podría no ser inapropiado, después de todo, que en el centenario del nacimiento de este humanista, se dirija a ustedes alguien para quien Aby Warburg es ya parte de la historia. En principio, por supuesto, él es parte de la historia del Instituto al cual mi destino me llevó hace más de treinta años y de cuya dirección soy ahora responsable ante la Universidad de Londres y la república de las letras. No debe haber otro instituto público de investigación que lleve tan justificadamente el nombre de su fundador como el Instituto Warburg. Ya que lo que él nos legó no fueron fondos sino instrumentos y problemas de investigación. La biblioteca que formó, y que pretendemos seguir construyendo mientras los medios de la Universidad de Londres lo permitan, lleva todavía el sello de la biblioteca de trabajo de un investigador. Las áreas de su interés, las preguntas que hacía, sus preferencias y sus proyectos están aún hoy reflejados en la biblioteca y en nuestra colección fotográfica, en su orden, en su riqueza e incluso en sus

* E. H. Gombrich; *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Oxford, Phaidon Press, 1984 pp. 117-137. Traducción de Gabriela Siracusano.

Lacunae. A pesar de que llegué a aquella biblioteca seis años después de la muerte de su fundador y dos años después de su emigración, tuve la oportunidad de llegar a conocer a los guardianes de la herencia de Aby durante la más dura época de crisis del Instituto y de ser testigo de cómo Fritz Saxl, el Director de la exilada biblioteca, y Gertrud Bing, su fiel asistente, permanecieron decididos en llevar a cabo la misión de su fundador haciendo caso omiso a lo que sucedería con sus vidas particulares. Para Fritz Saxl y Gertrud Bing, Warburg no era de ninguna manera parte de la historia, él era su mentor, su colega, la cabeza exigente y conductora de un instituto privado de investigación al cual habían entregado cuerpo y alma. Fue sobre todo Gertrud Bing, la aplicada asistente del humanista a lo largo de los últimos años de su vida, quien me introdujo por aquel tiempo en los pensamientos e ideas de Warburg. Ella abrigaba el deseo de utilizar los fragmentos literarios inéditos de Warburg para la consumación de su obra, los cuales explicarían y resumirían el trabajo de su vida.

Difícilmente concierna al marco de un discurso conmemorativo hablar sobre los problemas que impidieron y aún impiden tal publicación. Los apuntes privados de un investigador, quien gustaba de elaborar sus formulaciones sobre papel en un constante cambio y quien, además, trabajaba con palabras y símbolos de su propia invención, los cuales serían ininteligibles sin un extenso comentario, presentan al piadoso editor problemas insalvables. El mismo Warburg hubiera sido, seguramente, el último en ofrecer estos restos de papel para su publicación. A través de sus escritos publicados sabemos cómo se esforzó incesantemente en hacer desaparecer su persona por detrás de su temática y permitir que el pasado hablara por sí mismo a través de la imagen, la palabra o el símbolo.

En verdad, como fuente para el historiador estos papeles ofrecen una veta inagotable. Al igual que otros coleccionistas natos, Warburg jamás tiraba nada. Los registros de más de cuarenta y cinco años están preservados aquí, las cartas de la época de su servicio militar, las notas que hacía de las conferencias que escuchaba en Bonn y Estrasburgo, los borradores para la defensa de su tesis, y de sus últimos trabajos, tanto los publicados como aquellos que dejó inconclusos, diarios privados y los informes sobre la Biblioteca que utilizó también en sus últimos años como alusiones breves

a sus proyectos de trabajo, todo esto, junto a una infinita masa de correspondencia y notas bibliográficas, ha sido guardado en este archivo.

Es una pérdida irreparable que no fuera otorgada a Gertrud Bing la misión de evaluar estos tesoros, que solamente ella conocía completamente, para trazar una biografía de Aby Warburg. Tratando de decir algo hoy acerca de ello, lamentablemente soy consciente del hecho de que ella, y no yo, debería estar parada aquí. Pero de alguna manera el contenido de estos fragmentos literarios debería hacerse conocer si se desea que la personalidad y la actuación de Warburg se tornen inteligibles. Ya que, por muy importantes que parezcan sus contribuciones publicadas por el arte y la historia cultural del Renacimiento, sólo el más cuidadoso de los lectores puede encontrar a través de ellos acceso a la filosofía de la cultura, en realidad al sistema psicológico que subyace a dicha filosofía, al cual Warburg apuntaba desde el primer momento.

Digo el primer momento, porque el marco de referencia fundamental con el cual Warburg trabajaba se remite a sus años de formación —como usualmente ocurre con los científicos e investigadores. En su caso las bases fueron establecidas mucho antes de que llegara a su fin el siglo XIX. Esto se aplica sobre todo a la noción de una ciencia de la cultura *(Kulturwissenschaft),* es decir, al anhelo de basar una explicación científica del progreso cultural sobre los bien probados resultados de la investigación psicológica. Después de todo, los años universitarios de Warburg coinciden con la época heroica que todavía creía en la posibilidad de tal síntesis. Verdaderamente, el sistema romántico de la filosofía de la historia de Hegel parecía para entonces algo anticuado, pero en su lugar la teoría de la evolución, que había triunfado en la ciencia con Darwin, ofrecía un proyecto mucho más tentador sobre una ley explicativa general. Las doctrinas psicológicas de Herbart habían sido fortalecidas experimentalmente y, por lo tanto, el momento parecía duro para la descripción y explicación del fenómeno de la evolución cultural en todas sus manifestaciones. Tal vez deba yo recordarles aquí a aquel optimista de Wilhelm Wundt, el autor del *Völker Psychologie* (*), quien había nacido treinta

(*) N. de T.: La psicología de los pueblos.

y cuatro años antes que Warburg y dedicado toda su vida a tal síntesis. Warburg jamás escuchó una lección de Wundt pero sí concurrió a los cursos de historia de Karl Lamprecht en la Universidad de Bonn. Mucho más que cualquier otro historiador alemán de su tiempo, Lamprecht abrigaba la ambición de interpretar psicológicamente los estadios de la evolución cultural y de explicarlos sobre las bases de las teorías de Herbart como el resultado de un creciente volumen de asociaciones dentro de la consciencia de una época. Fue igualmente decisiva para Warburg la personalidad de Hermann Usener, quien en sus lecciones sobre mitología clásica investigaba los orígenes del pensamiento mitológico en la búsqueda de: "procesos mentales elementales e inconscientes" que servirían como explicación a tales tendencias psicológicas como la animación de la naturaleza y la personificación de las fuerzas naturales.

Estimulado por Usener, el joven Warburg también leyó el libro de un italiano pionero de la psicología comparada, *Mito y Ciencia* de Tito Vignoli, que influyó en sus ideas de manera decisiva. Siguiendo a Darwin, Vignoli toma como punto de partida la reacción de los animales a los estímulos externos y concluye que el miedo con que los animales responden a momentos inesperados debe corresponder a una disposición instintiva a considerar todo lo que se mueve como una potencial amenaza. Sólo el hombre ha aprendido a dominar este miedo buscando la causa del movimiento. En un principio la mente humana postulaba la existencia de seres míticos como los Dioses del viento o el trueno, pero por fin el pensamiento lógico ofreció salvación a esta reacción fóbica revelando la verdadera estructura del mundo a través de la investigación de conexiones causales. Incluso en sus últimos años Warburg quedó profundamente impresionado cuando el Zeppelin de Eckener cruzó el Atlántico, y anotó en uno de aquellos apuntes aforísticos de los cuales he hablado: 'la columna de mercurio como una arma contra el Phobos de Satán'; el barómetro, que permite al meteórologo explicar de modo causal y, por consiguiente, evitar tormentas, libera al hombre del miedo a lo desconocido.

No se necesita ser un psicólogo para percibir por qué fue, por sobre todo, esta idea de un miedo primigenio la que impresionó permanentemente a Warburg. El tuvo que luchar durante toda su vida contra estados de ansiedad oscuros e inexplicables que amenazaban su equilibrio mental. La doc-

trina que ve la evolución de la cultura en términos de la conquista del miedo, no sólo se internaba en las raíces psicológicas de la ciencia, sino que también parecía ser aplicable al arte. Como un lema para 'fragmentos acerca de la teoría psicológica del arte' Warburg escribió la frase: 'Vives pero no me dañas'; la imagen está viva pero confinada en su propia esfera; el artista genera distancia.

Warburg gustaba de describir con frecuencia esta distancia como el 'espacio para el pensamiento reflexivo' *(Denkraum der Besonnenheit),* ya que sólo el pensamiento reflexivo, *Sophrosyne*, puede salvarnos de miedos inconscientes y reprimir nuestras reacciones instintivas. No sólo la ansiedad amenaza este espacio para el pensamiento reflexivo; toda pasión, todo impulso instintivo conduce a una descarga inmediata de movimiento. La voracidad lleva al zarpazo, el miedo a la huida. Solamente la reflexión crea ese intervalo entre estímulo y acción que distingue al hombre civilizado de las criaturas instintivas.

Para Warburg estas consideraciones estaban ligadas lógicamente con los descubrimientos de Darwin, cuyo trabajo sobre la expresión de emociones en animales y humanos mereció la siguiente consideración de Aby: 'finalmente un libro que me sirve'. También Darwin buscaba en aquellas reacciones motrices de los animales que ayudaban a la supervivencia, las raíces de la expresión humana. Originariamente el puño cerrado anticipaba el golpe así como el mostrar los dientes, la mordida. Es precisamente el despertar de la reacción lo que aleja la emoción y distingue al hombre del animal. Es la misma sublimación que en una de las fórmulas favoritas de Warburg iba desde la mano que atrapa a la aprehensión mental, es decir, al pensamiento conceptual.

No sabemos dónde podría haber conducido a Warburg este rumbo de pensamiento si hubiera llevado a cabo su intención de desviarse hacia la medicina. Pero esta tendencia fue contrarrestada por la influencia de su maestro de historia del arte en Bonn, Carl Justi. Como historiador, Justi era un individualista consumado. A diferencia de Lamprecht, no estaba interesado en inmensas perspectivas históricas sino en la iluminación de una vida individual o una situación histórica; era el maestro de la monografía y sus libros sobre Winckelmann, Miguel Angel y Velázquez son aún hoy inolvidables. Todos ellos son obras maestras de la historia

cultural, pero Justi veía la cultura muy concretamente como la interacción de personas individuales en círculos individuales. Este abortaje ejerció su hechizo sobre Warburg. Una parte considerable de su carrera estuvo dedicada a la exploración de un círculo particular, aquél de Lorenzo el Magnífico y sus contemporáneos florentinos. Esa tensión entre sus intereses teóricos y el método histórico lo condujo al detalle concreto cuyo estudio dominó toda la vida de Warburg como investigador.

En el año 1888 había viajado a Florencia para trabajar allí un período bajo la dirección de August Schmarsow, un historiador del arte cuyos escritos testimonian su interés por la psicología, y fue allí donde Warburg concibió el plan para una tesis doctoral sobre el tratamiento del movimiento del drapeado por parte de los pintores del Quattrocento. Justi consideró el tema como muy teórico, motivo que llevó a Warburg a acercarse a Janitschek en Estrasburgo. Sin duda, su elección no fue fortuita. Janitschek, quien era conocido como el primer editor del *Della Pittura* de Alberti era también el autor de un libro sobre arte y sociedad en la Italia del Renacimiento. En él celebraba los logros del arte renacentista como una victoria de la reflexión sobre la pasión, en otras palabras, consideraba al arte del Alto Renacimiento como un triunfo moral. No debe haber un elemento en la trama de las ideas Warburguianas más alejado de nuestra época que esta ecuación de logros estéticos y morales. Y aún así nadie debería pretender comprender a Warburg, sin tomar en cuenta esta actitud. Naturalmente la íntima unión entre arte y ética había sido un pensamiento familiar desde los escritos de Winckelmann, cuyo ideal de "noble simplicidad" refleja una condición moral. Pero hacia el final del siglo XIX el problema había vuelto a surgir en un contexto muy diferente. Era la época de la batalla por el arte moderno, una batalla concebida por los jóvenes como una lucha contra el oscurantismo filisteo. Veían aquel arte como una puja por la emancipación, por la libertad, el aire y la luz. En ese momento el arte de Arnold Böcklin era visto también como un símbolo de una sensualidad franca y nueva así como lo era la pintura de plain air del sueco Anders Zorn. Ambos era apreciados por el contraste que representaban frente al estilo oficial del Salón con su tediosa concentración en el detalle y su pedante insistencia en los auténticos trajes de época.

Existen ecos distantes sobre estos temas en la concepción del arte del Quattrocento de Warburg. A través de sus apuntes sabemos que aquello que le interesaba de Botticelli era, ante todo, observar cuánto se alejaba el artista de un realismo craso. ¿Cómo podía explicarse una tendencia estilística que parecía contradecir la visión de la historia de Vasari, según la cual el arte italiano aprendió lenta pero firmemente a lograr fidelidad frente a la naturaleza?. Fue de esta forma como Warburg arribó a la hipótesis de que el estilo no realista del drapeado en Botticelli encuentra su origen en los cultos Humanistas, quienes enseñaron a los pintores que, para representar figuras clásicas como Venus y las Gracias, debían adoptar el estilo de la escultura neo-Atica. Aquí, al igual que en la poesía del mundo antiguo, el movimiento gracioso de una ninfa danzando o una ménade con ropas flotantes y cabellos al viento era considerado un sello de belleza y encanto. La originalidad de esta hipótesis reside en el hecho de que, en este caso, Warburg siguió el camino de Lamprecht en la exploración de imágenes mentales propias de una cultura. De este modo el estilo de Botticelli es visto no sólo como la expresión de un nebuloso espíritu hegeliano de la época, sino también como el resultado de una colaboración concreta entre el pintor y su consejero humanista Poliziano,-cuyas imágenes mentales de la antigüedad clásica son trasmitidas por el poeta al pintor, por el pintor al poeta. La historia del arte no debería inmiscuirse en la evolución estilística en abstracto, sino con seres humanos reales quienes, teniendo que tomar una decisión, buscan la guía tanto del presente como del pasado.

Debido a esta convicción es que estamos en deuda con la Biblioteca Warburg. Ya que Aby llegó a darse cuenta que la biblioteca normal de trabajo del historiador del arte, con sus libros y monografías era totalmente insuficiente para la realización de tamaño programa de investigación. Su lema era: "La palabra a la imagen" *(Das Wort zum Bild)*. No se puede trabajar sobre Botticelli sin tener consigo el texto de Poliziano y sin averiguar cómo vivían sus comitentes.

Desde finales de siglo Warburg coleccionó sistemáticamente libros de todos los ámbitos que pudieran arrojar luz sobre estos problemas: libros de psicología, antropología, historia del arte, filosofía del lenguaje y del mito, en general; y literatura especializada sobre el Renacimiento y sus orígenes en la antigüedad, en filosofía, literatura, en las artes

y oficios. En una palabra, reunió todo aquello que contribuyera a la reconstrucción y explicación del ambiente, incluidas la historia de la religión y la historia económica, las cuales eran, para ese entonces, todavía sumamente desdeñadas; sumemos a esto la historia de las bibliotecas, de la vestimenta y del folklore, ya que éstos son aspectos de la vida diaria no tomados en cuenta generalmente por los historiadores.

Las imágenes mentales compartidas por un grupo de personas pueden reflejarse tanto en procesiones como en la decoración de *Cassoni* (*) o en colgaduras. Todas ellas pueden convertirse en espejos reflectantes como Warburg lo llamó— que permiten al historiador explorar una idea sintomática. Así Warburg se vio obligado a renegar del culto de los especialistas y de lo que él llamó los guardianes de frontera. Una historia del arte que sólo estuviese interesada por la pintura jamás podía ser capaz de resolver el enigma de la formación y del cambio de estilos. Para el historiador todo puede transformarse en clave, y por ello Warburg adquiría todo lo que sus medios y los de sus generosos hermanos le permitían.

Luego de un viaje a América en 1896, que llevó a este investigador de treinta años a los indios Pueblo de Nuevo Méjico, Warburg se estableció en Florencia, ya que era sólo allí donde esperaba encontrar las respuestas a los interrogantes que lo obsesionaban —¿Qué fue lo que causó aquel cambio repentino que derivó en el Alto Renacimiento?. ¿Dónde podemos rastrear las verdaderas raíces del arte heroico de un Miguel Angel o de un Rafael?. ¿No emergió Miguel Angel del mismo ambiente que Lorenzo el Magnífico, acaso no fue el alumno de Ghirlandaio, quien había decorado las capillas familiares de los socios de la Banca Medici, los Sassetti y los Tornabuoni?. En sus investigaciones de archivo para la exploración de este ambiente, Warburg no se confinó nuevamente a buscar documentos sobre artistas. Se interesó por los comitentes y se esforzó por visualizar su modo real de vida, hasta que hubiera estado completamente inmerso en la cultura del círculo de los Medici y hubiera aprendido, como de hecho lo hizo, a hablar con su mismo acento.

(*) N. de T.: Remitirse a la nota del 1er. ensayo de Warburg de esta selección.

En la prosecución de esta labor Warburg se veía a sí mismo, al principio, como un seguidor del más grande historiador de la cultura, cuyo nombre no he mencionado aún; Jacobo Burckhardt. Warburg había enviado a este gran hombre su tesis sobre Botticelli y había recibido una carta alentadora. Durante toda su vida jamás vaciló en su admiración por Burckhardt. Y, sin embargo, el contacto directo con documentos le hizo cuestionar con precaución algunas de las generalizaciones que se pueden encontrar en el libro de Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Los seres humanos que evocaba mentalmente a partir de sus lecturas diferían de aquellos libres y desatados individuos que le había anunciado la obra maestra de Burckhardt. Warburg se sentía compelido a coincidir con Hipólito Taine, en que aquellos hombres estaban, dentro de su mentalidad feudal y devota, mucho más cerca de la Edad Media. Generalmente eran mucho menos armoniosos, mucho menos libres de contradicciones que lo que los estetas de su época se complacían en imaginar respecto del hombre renacentista.

Muchas observaciones en los apuntes de Warburg indican lo solitario que se sentía entre los historiadores del arte siguiendo este camino de una psicología histórica y cuán renuente a seguirlo era el público instruido de fines de siglo cuando intentaba interpretar el arte de Ghirlandaio como un "espejo reflectante" de una mentalidad dividida. Después de todo, el maestro de Miguel Angel era el representante de un cierto realismo craso, pero esto no le impidió que animara su pintura del Altar para Sassetti con un motivo tomado del arte devoto de Flandes (el Altar Portinari de Hugo Van der Goes). De todos modos, no tuvo ningún escrúpulo en incorporar, en su ciclo de frescos, motivos clásicos paganos, los cuales a veces llegan incluso a penetrar en el estilo narrativo (*). En sus apuntes, contrastando con la contención académica de sus artículos publicados, Warburg daba rienda suelta a su ironía. En efecto se lo puede escuchar decir:

> Ghirlandaio no es una especie de arroyo de campo burbujeante para el refresco de los Pre-Rafaelistas, tampoco es una romántica cascada que inspira a esa otra clase de turista, el super-

(*) N. de T.: Se refiere a los Frescos de la Iglesia de Santa María Novella (Florencia), pintados por Domenico Ghirlandaio. Ver el "Nacimiento de la Virgen" (1491).

hombre que, en Semana Santa, con Zaratustra en el bolsillo de su capa de Tweed, busca coraje fresco en esa loca catarata para su lucha por la vida, incluso contra la autoridad política ...

Lo que atraía a Warburg de ese período de transición era precisamente su naturaleza dividida que era todo menos ingenua. La predilección del círculo de los Medici por el realismo flamenco, el modo en que comitentes y artistas se deleitaban con trajes suntuosos, con brocados y con damas cargadas de joyas, era considerado por aquél como el obstáculo estilístico psicológico que debía ser vencido si los ideales de Miguel Angel y Rafael, con su clásica desnudez, debían triunfar.

Desde un punto de vista psicológico Warburg veía una pérdida de aquel "espacio para la reflexión" (*), en ese placer por las posesiones terrenales, una incapacidad para ganar distancia, y en su descripción de dicha mentalidad se acercaba nuevamente a motivos personales y locales recordando su propia oposición al ambiente de una familia de banqueros y su lucha por el ideal —como más tarde reflejan sus apuntes— volviendo sobre este conflicto: 'La oposición a la propiedad y a la elegancia afrancesada, las orillas del Alster'. Pero detrás de este acto de identificación que favorecía una empatía, podemos discernir los intereses psicológicos por el problema del movimiento expresivo, presentes desde sus primeros años. Las figuras pesadamente ataviadas ALLA FRANZESE (fig.)estarían inhibidas en su libertad de movimiento, su vanidad al estilo de un pavo real ha sofocado la libre expresión de la pasión y sólo la fuerza compensadora de los instintos desinhibidos de la antigüedad pueden conducir aquí a la liberación. De este modo la escultura pagana, en su interpretación del frenesí dionisíaco y de la agresividad desenfrenada aparece ahora como una guía para la libre expresión; Bocklin versus Anton Von Werner.[1] Para Warburg el descarte del limitado atavío de moda en favor del drapeado flotante y libre de la vestimenta clásica, el cual brinda total campo de acción al movimiento del cuerpo, se transformó en un símbolo de aquella liberación por el arte, lo que también, por otro lado, entrañaba peligros.

(*) Esta expresión traduce la palabra *Densksraum* acuñada por Warburg y explicada en nuestra introducción.

Príamo y Hécuba. *De la Crónica Pictórica Florentina* (f. 34 v) - c. 1465.
Londres, British Museum

Aunque Warburg valorara profundamente el triunfo del estilo clásico idealizante de Rafael y Miguel Angel, seguía convencido que tal lenguaje formal agitado apasionadamente sólo merecía nuestro respeto en tanto y en cuanto no estuviera desvalorizado por el uso pomposo o reducido a un embellecimiento vacío. En un conocido artículo sobre Durero y la antigüedad italiana escrito en 1905 Warburg sostuvo que el artista nórdico debía el verdadero lenguaje de la pasión, la 'fórmula del pathos', a la antigüedad pagana. Pero este pathos solamente puede tener un efecto liberador cuando se encuentra equilibrado por fuerzas opuestas. En lo que a esto respecta, Warburg era totalmente un hijo de su tiempo: veía los estilos Manierista y Barroco completamente decadentes, una 'retórica muscular', como solía llamarla, que ya no reflejaba un pathos genuino. Estas generaciones habían acudido a los antiguos para sostener la batalla contra el realismo inanimado de las modas flamencas, pero ahora no eran capaces de apaciguar los fantasmas que ellos mismos habían convocado.

Por lo tanto aún cuando Warburg planteara insistentemente la pregunta a la que había dedicado su biblioteca, esto es, la pregunta por el significado de la herencia clásica para el hombre occidental, nunca fue su intención expresar una preferencia por la influencia de la tradición clásica. Este influjo puede conducir tanto a la conquista de un 'espacio para la reflexión' como a su perdición, una dualidad que se puede manifestar tanto en el arte como en el esfuerzo humano por una orientación. He aquí la representación astrológica de imágenes del Renacimiento Temprano que lo subyugó luego de su retorno a Hamburgo desde Florencia. Naturalmente la transición a este tópico se produjo en un historiador que pretendía interpretar el significado sintomático de la aparición de figuras clásicas en el arte. En la PRIMAVERA de Botticelli, la Dama Venus es tan anticlásica en su atuendo como lo son las figuras de los planetas en otras creaciones del Renacimiento Temprano. Pero, mientras el vestido de la Diosa de Botticelli es tímidamente medieval, el atuendo y el carácter de algunas de la divinidades planetarias manifiestan la influencia de fuentes más antiguas y más sorprendentes. Lo que se deja sentir en estas imágenes es la tradición árabe-oriental de textos astrológicos. Sus vestidos y atributos derivan, en parte, de instrucciones para el diseño de amuletos.

Fue con la ayuda de dichos textos que warburg pudo explicar el enigmático ciclo de frescos del siglo XV en el Palazzo Schifanoia en Ferrara, en el cual las figuras de los 'decanatos' egipcios-orientales están asociadas con los signos del Zodíaco. Sin embargo, en cierto sentido, la demostración triunfal de Warburg acerca de estas relaciones en el Congreso de Historia del Arte de 1912 realizado en Roma efectivamente ha oscurecido sus intereses principales. Ahora era considerado el iconógrafo instruido, el polímate que había logrado descubir una fuente desconocida. Su convencimiento explícito de que no había fracasado en resolver un enigma pictográfico probablemente no fue entendido en su totalidad. Y, sin embargo, sabía lo que decía. Aquello que lo fascinaba era la analogía con el triunfo del estilo idealizante. Nuevamente aquí los antiguos dioses debían ser despojados de su disfraz. Ciertamente la significación moral y simbólica de tal liberación era aquí mucho más manifiesta que lo que fue la lucha contra los atuendos de moda del estilo realista. Ya que la transformación gradual de los antiguos dioses Olímpicos estaba íntimamente relacionada con el uso indebido que se había hecho de ellos como oráculos demoníacos.

La pérdida del 'espacio para la reflexión', la cual de manera supersticiosa ve las constelaciones en el firmamento no como guías para la orientación sino como jeroglíficos para la predicción sirvió a Warburg como un ejemplo perfecto de los peligros que siempre amenazan la civilización. Sólo el arte de Rafael —en los frescos de la Farnesina— fue el que expurgó de su veneno a estos misterios mágicos y los elevó nuevamente a la esfera del arte, donde por fin los dioses están reunidos sobre el Olimpo en sus formas prístinas.

De esta manera sus estudios astroiógicos lo retrotrajeron a las cuestiones básicas que habían determinado su punto de partida. El espíritu ordenador del hombre, en su percepción de las constelaciones, trabaja creando imágenes a partir de los puntos de luz dispersos en el cielo nocturno. Pero esta actividad ordenadora está amenazada por lo que Warburg llamó la 'lógica resbaladiza' de la astrologia, la cual considera, por ejemplo la constelación de Aries (el Carnero) como la causa de una disposición combativa y la que, incluso, usa finalmente la imagen como un amuleto a causa de su pretendido poder. El estudio de la astrología reforzó una convicción de Warburg que ya aparece bosquejada en su

análisis del cambio de estilo en Florencia —una convicción que poco a poco lo alejó de las concepciones optimistas de la historia que implicaban una explicación psicológica en cuanto a la manera en que la humanidad había progresado tan maravillosamente con respecto del animal y del hombre primitivo. Aquella mentalidad primitiva, aquella pérdida del 'espacio para la reflexión', el impulso por aprehender física antes que mentalmente todo aquello que no representaba una extensa fase de desarrollo, era una amenaza permanente contra la cual la racionalidad humana debía estar en constante alerta.

Anteriormente he aludido a los profundos peligros psicológicos que amenazaron el equilibrio mental del propio Warburg. No hay razón para pasar por alto este hecho, ya que particularmente él mismo solía hablar acerca de su batalla contra la locura durante los últimos años de su vida. En 1920 el colapso de Alemania, que parecía sobrepasar sus peores pesadillas, quebrantó su equilibrio tan duramente ganado. Ansiedades y decepciones lo llevaron a su confinamiento en la casa de salud mental en Kreuzlingen. Debe dejarse en manos del biógrafo de Warburg la labor de describir el conmovedor espectáculo de su trabajo resumido, en parte con la ayuda sacrificada de Fritz Saxl, y la forma en que este trabajo, a su vez, fortaleció su propia introspección en la naturaleza de su enfermedad. Probablemente sus teorías acerca de la victoria sobre el miedo y el control de la pasión en el arte y en el pensamiento fueron precisamente las que lo ayudaron en su pugna por ganar distancia. En 1923 se ofreció a dar una clase sobre sus teorías y experiencias a sus compañeros pacientes, y en esa oportunidad fue directamente al punto y habló sobre sus contactos con la mentalidad primitiva durante una breve visita a los indios Pueblo de Nuevo Méjico, cuyas danzas de la serpiente había estudiado intensamente, a pesar de no haberlas presenciado él mismo.

No puedo dejar de citar las maravillosas palabras que Warburg escribió en el manuscrito de esa conferencia:

> No quiero que quede la más mínima huella de tráfico científico blasfemo en esta búsqueda comparativa del Piel Roja eterno e inmutable que yace en el seno del alma humana desvalida. Las imágenes y palabras se proponen ayudar a aquellos que vienen después de mí, con intención de brindar claridad y, por lo tanto,

de superar la tensión trágica entre magia instintiva y lógica discursiva. Ellas son las confesiones de un esquizoide, depositadas en los archivos de aquellos que curan la mente.

Estas palabras no son sólo profundamente conmovedoras. También muestran un cambio decisivo en la vida solitaria de Warburg como investigador, 'las imágenes y palabras se proponen ayudar', escribió, 'a aquellos que vienen después de mí', en la lucha por la claridad. Su conciencia del grave riesgo en el que se había hallado podría ayudar a otros compañeros en peligro. ¿Mas no peligraba siempre la civilización humana?. ¿Tenía derecho el investigador que había percibido estas conexiones en sí mismo a negar tal percepción interna en otros?

La correspondencia de Warburg testimonia su generosidad para con sus colegas al compartir sus propios descubrimientos y brindar acceso a sus libros. Y fue así como maduró el plan concebido e impulsado por Saxl de abrir la biblioteca al público en ausencia de su fundador. La verdadera función de la 'Biblioteca Warburg sobre la Ciencia de la Cultura' como un instituto de investigación, con sus series de conferencias y cursos públicos, es el trabajo de Fritz Saxl, apoyado económicamente por los hermanos de Aby. Durante aquel período inflacionario de post-guerra la ayuda americana para la adquisición de libros fue particularmente bienvenida así como también específicamente generosa. De modo que cuando Warburg se hubo recuperado, se encontró con un entorno completamente cambiado. El pensador solitario que había evitado todas las ataduras académicas a lo largo de su vida e incluso, había rehusado invitaciones a importantes cátedras era ahora el admirado creador de un respetable instituto de investigación que llevaba su nombre. Pronto comenzó, también, a dar cursos como profesor titular en la recientemente fundada Universidad de Hamburgo, donde encontró colegas admirables de la jerarquía de Ernst Cassirer y Erwin Panofsky.

Sumemos a esto el hecho de que, dentro del clima intelectual de la Alemania de post-guerra, las áreas de investigación de Warburg se habían trasladado repentinamente desde la perisferia hacia el centro. La Guerra Mundial había asestado un duro golpe a la fe optimista en el progreso. Lo mítico, lo irracional, el lado oscuro de la vida, se habían transformado —si se puede decir de esta forma— en

el colmo de la moda. Una biblioteca interesada en la historia de la astrologia y la magia, y en la psicología del hombre primitivo, una línea de investigación que enfatizaba estos aspectos frecuentemente descuidados, incluso en la civilización del Renacimiento, podría estar segura de conseguir una amplia respuesta. Lo más importante es destacar que Warburg jamás adhirió a este rumbo en boga. El era y siguió siendo un campeón de la ilustración. En un hermoso ensayo sobre la posición de Freud dentro de ia historia intelectual reciente, Thomas Mann define su postura refiriéndose a aquellas corrientes del irracionalismo que también habían ejercido su influjo sobre él mismo.[2] Fundamenta que el psicoanálisis de Freud es la única manifestación del irracionalismo moderno que resiste cualquier intento de uso de ia misma para propósitos reaccionarios. Aseguraba que ei mensaje de Freud: 'Donde está el Ello, el Yo debe estar— es trabajo al servicio de ia civilización como ei drenaje del Zuider Zee';[3] constituye un llamado a la razón humana, pero cuando Thomas Mann mostró a Freud como un ser totalmente aislado, claramente pasó por alto la figura de Warburg.

La propia organización de la biblioteca en secciones individuales pone en evidencia que Warburg ia creó como un instrumento para la "orientación", como él lo llamaba. El camino conduce de ia astrología a la astronomía, de la alquimia a ia química, de ia magia numérica a las matemáticas, de la aruspicina a la anatomía. (*) La nueva disposición de la biblioteca en una casa construida con dicho propósito en Heilwigstrasse le ofreció, además, la oportunidad de elaborar su filosofía del simbolismo, que está basada en una progresión desde la acción ritual a ia orientación mental, expresión lingüística de imágenes visuales, retrotrayéndose a los orígenes de la cultura humana. Dentro de estas nuevas circunstancias Warburg comenzó a hacer un resumen de los resultados de sus investigaciones y a poner a prueba su filosofía cultural a partir de nuevos ejemplos. Dos temas esbozados someramente en sus apuntes más tempranos permanecían en el trasfondo de sus pensamientos: ei tema de la polaridad y el de ia mneme, memoria.

(*) N. de T.: La aruspicina era una práctica adivinatoria que consistía en la consulta de las entrañas de las víctimas en la Antigua Roma.

La idea de la polaridad se volvió familiar para Warburg fundamentalmente a través de la doctrina de la astrología de acuerdo a la cual un planeta individual, como Mercurio, no es ni bueno ni malo en sí mismo sino que debe sus características contrastantes a su posición en el horóscopo. ¿No había observado también algo semejante con respecto del legado de la antigüedad?. Las fórmulas de la escultura pagana con sus gestos exagerados habían resultado saludables en la lucha contra la vestimenta de moda del realismo craso. Se habían tornado nocivas en la "retórica muscular" del Barroco. Por lo tanto, estos efectos contrastantes no podían ser atribuidos a las fórmulas propiamente dichas sino al papel que se les había asignado en su resurgimiento.

Fue este resurgimiento el que Warburg quiso caracterizar con la metáfora de "mneme". Veía la iconografía pagana de los sarcófagos antiguos como la expresión de aquellas energías instintivas del frenesí dionisíaco y la ira asesina, que habían dejado su huella en el alma humana. Un libro de Richard Semon sobre la memoria[4] brindó a Warburg la expresión de "engrama mnemónico", y aquellas "fórmulas primigenias de las expresiones del lenguaje gestual", como las llamaba, que habían cobrado forma en la escultura clásica, eran vistas por Warburg como "engramas mnémicos" o "dynamoengramas", los cuales ejercen su hechizo sobre artistas posteriores porque representan aquellos impulsos primitivos de los cuales Darwin había alguna vez derivado el desarrollo del movimiento expresivo. Quien pueda dominar y alejar aquellas energías inherentes, es ayudado por éstas en la posibilidad de adquirir el "espacio para la reflexión", quien permita que lo dominen caerá en una retórica vacía.

Este fue el tema principal del magnum opus en el cual Warburg esperaba resumir el trabajo de toda su vida. Fue concebido como un atlas de imágenes en el que debían estar ilustradas las fórmulas del mundo antiguo con sus efectos positivos y negativos sobre ciertos períodos de la cultura, junto con la historia de la astrologia y la astronomía, formando una especie de contrapunto. De esta forma pueden tornarse inteligibles dos de los títulos que Warburg apuntó para este proyecto: 'Mnemosyne; el despertar de los dioses paganos en la época del Renacimiento europeo como la transformación de la energía en valores expresivos' y 'La creación del "espacio para la reflexión" como una función de

la cultura. Un ensayo sobre la Psicología de la Orientación Humana basado en la historia universal de las imágenes'.

Los títulos que he citado muestran claramente el carácter esotérico de este proyecto. En el curso de su larga investigación determinadas obras de arte, determinadas imágenes y motivos se habían tornado, para Warburg, en símbolos que evocaban en él grandes racimos de emoción. El Atlas podría haberse convertido en un entramado de símbolos, una especie de sinfonía de imágenes, parte interpretación de la historia, parte meditación autobiográfica. Warburg sentía internamente que su interpretación de la historia estaba, de alguna manera, enraizada en su experiencia personal. 'A veces me parece' —escribió en el diario de la biblioteca— 'como si, en mi papel de psico-historiador, hubiera tratado de diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes en un reflejo autobiográfico. La extática "Nympha" (maníaca) por un lado y el luctuoso dios del río (depresivo) por el otro...'

Se sobreentiende que esta cuota de significados personales no le quitan valor a los verdaderos resultados de la investigación de Warburg. No fue el primero, como tampoco, esperemos, el último estudioso de la cultura humana que, impulsado por motivaciones personales, se atreviera al descenso en los más oscuros abismos del pasado. Los descubrimientos que sacó a la superficie permanecen válidos, cualquiera haya sido el motivo que lo incitara a esas profundidades.

Los hallazgos de Warburg y las preguntas que formula se transformaron en un método de investigación que es el testimonio de la solidez de sus resultados reales, aún donde revisiones en detalle se han mostrado como necesarias. Este movimiento ha llevado el nombre de Warburg alrededor del mundo e, incluso, ha dado nacimiento al adjetivo 'warburguiano', en el caso de una aproximación que preste particular atención a los aspectos simbólicos de las obras de arte.

A pesar de ello, Warburg no debería ser incluido entre los investigadores cuya personalidad puede y debe desaparecer bajo sus realizaciones. Como Winckelmann en el siglo XVIII y Ruskin en el XIX, impresionó a sus contemporáneos no solamente como investigador sino, sobre todo, como una figura profética. Al igual que esos otros dos visionarios Warburg fue, en un análisis último, un poeta cuya prosa

podía elevarlos hacia ritmos ditirámbicos cuando sus intereses más profundos comenzaban a emerger:

> En el trabajo de humildes albañiles legado a nosotros por la jactancia grandilocuente o la trágica desesperación del mundo pagano, la dura piedra se regocija y se lamenta como una danza viviente de la muerte; aquí la pasión del hombre continúa viviendo entre los muertos con tal perdurable inmortalidad, en la forma de un frenético deseo de aprehender o un frenético deseo de ser arrebatado por la pasión, que cualquiera nacido con posterioridad, dotado de un corazón y un ojo sensibles, debe inevitablemente hablar con el mismo estilo cada vez que es conmovido por la compulsión inmortal de dar rienda suelta a sus sentimientos.

No en vano Gertrud Bing concibió, en sus últimos años, el plan de lograr el acceso a la verdadera grandeza de Warburg a través de una investigación de su lenguaje y estilo. Incluso los pocos ejemplos que he traducido sugieren cuan idiosincrásico era este lenguaje, qué gráve y qué portentoso, como si hablara de aquellos abismos en los que había escudriñado. Naturalmente, este estilo se resiste a una traducción y puede uno incluso preguntarse si sus expresiones fueron siempre comprendidas en su propia formulación, pero quién podría permanecer imperturbable cuando este investigador enfermizo con sus ojos melancólicos y su brillante elocuencia concluyó su seminario del año 1928 dirigiéndose a sus participantes como sigue:

> Nos ha sido permitido demorarnos por un momento en las pavorosas cuevas donde encontramos los transformadores que convierten las recónditas conmociones del alma humana en formas perdurables — no podríamos esperar encontrar allí la solución al enigma de la mente humana; sólo una nueva formulación de la eterna pregunta de por qué el destino relega cualquier mente creativa al reino del perpetuo desasosiego donde sólo le queda escoger si quiere forjar su personalidad en el *Inferno, Purgatorio o Paradiso.*

Las celebraciones centenarias comparten con otros ritos tradicionales lo que Warburg decía de la 'fórmula del pathos'; pueden arrojarnos a una retórica vacía o inspirarnos una simpatía genuina. Lo que impulsa esa simpatía en el caso de Warburg es la intensidad apasionada en su búsqueda de la verdad, una búsqueda completamente alejada de la

especialización estrecha y arrogancia académica. Sabía siempre cómo hacer sentir a sus oyentes y lectores tua res agitur, nos concierne a todos. Este don hacía de él un verdadero maestro. Su llamado para la exploración del lado oscuro de la cultura, unido a su fe en el poder liberador del conocimiento, debería también ser un ejemplo para los siglos venideros. Pero lo que hoy más nos atañe en su centenario y lo que más debería llevarnos a reflexionar es aquel aspecto de su obra principal que está menos afinado con nuestro tiempo y que puede parecernos totalmente pasado de moda, es decir, su disposición empedernida a juzgar también los eventos históricos. Como historiadores de la cultura estamos corriendo el peligro de caer en el relativismo de una neutralidad puramente descriptiva para emular las ciencias naturales. Warburg tuvo el coraje de defender en su trabajo aquellos valores morales sobre los que se asienta la civilización humana. Sus alumnos le estuvieron agradecidos por ello, y también lo estamos nosotros.

Discurso dado en la Universidad de Hamburgo el 13 de junio de 1966 en el centenario del nacimiento de Aby Warburg.

Notas

[1] Anton von Werner (1843-1915) fue presidente de la Academia Prusiana de Arte y el pintor favorito de la corte del Kaiser Guillermo II. En sus días era conocido por sus pinturas de escenas militares ceremoniales y por su meticulosa observación de los uniformes y los trajes.

[2] Thomas Mann, "Die Stellung Freuds in del modernen Geistesgeschichte" en *Die psychoanalytische Bewegung,* Viena, 1929, pp. 8-32. Reimpreso en Gesammelte Werke, Frankfort del Meno, 1974, vol. X, p. 256.

[3] Introductory Lectures on Psycho-Analysis, 1917, XXIII.

[4] Die Mneme, 1908.

HENRI FRANKFORT
(1897-1954)

Henri Frankfort nació en Amsterdam. Estudió Historia en su ciudad natal trasladándose luego a Inglaterra, donde continuó su formación con Flinders Petrie, especialista en arqueología egipcia. Desde 1922 hasta 1952 realizó numerosas expediciones al Oriente Próximo, realizando un intenso trabajo como arqueólogo de campo. El centro de sus reflexiones teóricas y de sus intereses fue la historia cultural del Cercano Oriente en la Antigüedad, considerándolo como un todo y comparando los procesos de formación y desarrollo de las diferentes culturas. Se abocó a la tarea de reconstruir y hacer comprensibles, en términos actuales, las concepciones del mundo, las relaciones con las divinidades, las estructuras del poder político y religioso, la interacción sociedad - naturaleza, en fin, las estructuras de pensamiento de aquellas antiguas culturas, en una labor que aunó la profundidad en la investigación con la amplitud de su pensamiento. Sus fuentes fueron tanto los textos escritos (que tradujo y publicó en repetidas oportunidades) como las imágenes y símbolos visuales. Frankfort trabajó sobre estos corpora *desde una perspectiva que inmediatamente lo vincula con las investigaciones de Warburg.*

En 1949 fue nombrado Director del Instituto Warburg y Profesor de Historia Preclásica en la Universidad de Londres. Ese mismo año publicó una de sus obras más importantes: Before Philosophy*1. Henri Frankfort desarrolló además una intensa labor como docente y conferencista y publicó varios trabajos, entre los cuales cabe mencionar también* Ancient Egytian Religion: an Interpretation *(1948).*

El artículo que aquí presentamos, publicado en el Journal *del Instituto Warburg en 1958, es la transcripción de una conferencia que Frankfort dictara en Hamburgo poco antes*

de su muerte, ocurrida en Londres en 1954. En ella, el autor plantea una discusión de la teoría de los arquetipos y el inconsciente colectivo desarrollada por Carl Gustav Jung, desde una perspectiva historiográfica netamente warburgiana. Sin duda, tanto las reflexiones de Jung sobre el origen de los mitos como la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer ejercieron influencia sobre el pensamiento de Aby Warburg y sus seguidores. En este artículo Frankfort plantea de manera sumamente clara los puntos de contacto y las radicales diferencias que lo separan de las teorías de Jung, planteando una problemática crucial para los investigadores del Warburg: la cuestión de la vida histórica de los símbolos.

Laura Malosetti Costa*

[1] Existe versión castellana de esta obra, publicada por Fondo de Cultura Económica con el título: *El pensamiento prefilosófico.*

*Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

EL ARQUETIPO EN PSICOLOGIA ANALITICA Y LA HISTORIA DE LA RELIGION*

Henri Frankfort

I

Han pasado ya unos veinticinco años desde que el psicólogo suizo C.G. Jung desarrolló por primera vez su teoría de los arquetipos, como una explicación al extraño hecho de que temas pertenecientes a mitologías antiguas y primitivas aparecieran en los sueños de sus pacientes. Pronto se percató de que sus observaciones eran relevantes no sólo para la psicología sino también para la historia cultural, y declaró: "La psicología moderna tiene la clara ventaja de haber abierto un campo de fenómenos psíquicos que son ellos mismos la matriz de toda mitología —es decir sueños, visiones, fantasías e ideas ilusorias."

La matriz de toda mitología: he aquí el tema que siempre interesó profundamente a Aby Warburg; y por eso me ha parecido acertado discutir aquí, en la ciudad natal de Warburg, hasta qué punto la teoría de Jung tiene derecho a su pretensión de haber dado una respuesta a la cuestión.

Permítaseme comenzar citando las palabras con las cuales mi predecesor Fritz Saxl intentó una vez describir la posición del Instituto Warburg:

Observamos que bajo ciertas circunstancias los hombres han

*Conferencia dictada en alemán para el *Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenchaften* en Hamburgo, el 27 de enero de 1954. Publicada en inglés en el Vol. XXI del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* Londres, 1958. La traducción del alemán al inglés fue realizada por Gertrud Bing. Traducción del inglés de Laura Malasetti Costa.

logrado acuñar expresiones figurativas para sus emociones, de tal distinción y fuerza que cesan de ser meramente personales y son preservadas en la memoria social. ¿Qué otorga a esas imágenes acuñadas su poder de supervivencia, y cómo se torna históricamente evidente el hecho de que han permanecido vivas? Estas son las cuestiones a partir de las cuales el Instituto Warburg creció, las que lo hicieron multifacético y le dieron unidad.

Ustedes observarán que Saxl no define el medio de esas "expresiones de emoción" altamente significantes. Estas se dan en las artes figurativas, en la poesía, y también —como ha mostrado Ernst Cassirer en su *Filosofía de las Formas Simbólicas*— en el pensamiento abstracto. La imaginación religiosa puede ser operativa en todos estos medios.

También habrán notado que Saxl da un giro histórico a su argumento: "¿Qué otorga a estas expresiones su poder de sobrevivencia y cómo se vuelven históricamente evidentes?" Había una buena razón para ello; pues Warburg había demostrado que una de las principales fuentes de los símbolos que habían conservado su significación se encuentra en la antigüedad clásica. De hecho, en una frase bastante superficial e inadecuada, se ha dicho que el objeto de estudio de Warburg ha sido "la supervivencia de la antigüedad". El interés de Warburg estaba puesto en la significación viviente que las formas pictóricas de la antigüedad, sus mitos —e incluso las figuras de sus dioses— tuvieron para la Edad Media y el Renacimiento. Tanto él como Saxl han mostrado una y otra vez —ya sea que su punto de partida fuera la pintura, los cortejos y representaciones* o la astrología— que la antigüedad clásica fue un poder activo, no sólo como una tradición erudita sino como una herencia ardientemente codiciada de imágenes acuñadas, al alcance de la mano como expresiones preformadas para el pensamiento creativo y la emoción apasionada.

Estas investigaciones podían plantearse con certeza en términos históricos porque la conexión histórica de la anti-

* N. del T.: Pageantry en el original. Decidimos traducir este término, que también significa boato, fasto o ceremonial, del mismo modo en que aparece en la versión italiana de *La Rinascita del Paganesimo Antico* de Aby Warburg, donde se encuentra con frecuencia como "cortejo y representaciones religiosas".

güedad clásica con la Edad Media y los tiempos modernos es un hecho establecido. Pero si uno sigue los hilos que estos estudios suelen poner en sus manos, pronto se ve guiado más allá del contexto histórico dentro de una vasta y misteriosa región. Dejemos abierta como posibilidad que detrás de las figuras de Venus y Adonis se ciernen la Gran Madre del Asia y Tammuz; pero ¿qué hay de la diosa madre y su hijo, el dios del maíz, cuya muerte, lamento y resurrección son descriptos en los mitos de los indios Cora de Nueva México?

Tomemos otro ejemplo: la historia de cómo los dioses fueron engendrados por los Primeros Padres, Cielo y Tierra, pero no pudieron ver la luz del día hasta que uno de ellos —Kronos en Grecia— separó a los padres por la fuerza, es relatada no sólo por Hesíodo sino también por los Maorís de Nueva Zelandia. O pensemos en el mito griego de Deucalión y Pyrrha, quienes escaparon del Gran Diluvio construyendo un arca por consejo de Prometeo. Quizás hay una conexión histórica con el relato bíblico de Noé, que a su vez se remite a un original babilonio. Pero el mito continúa relatando cómo Deucalión y Pyrrha repoblaron la tierra arrojando tras ellos piedras que se convirtieron en hombres y mujeres, y entonces no puede dejar de sorprendernos escuchar que Alexander von Humboldt encontró una historia similar contada por los Tamanacos en el Orinoco. Y Andres, Riem y Nieuwenhuis han mostrado, además, que historias del gran diluvio existen en los cuentos de más de trescientos pueblos grandes y pequeños.

Estos fueron, sin embargo, los mismos cuentos que en 1899 Hermann Usener, maestro de Warburg, excluyó de la discusión en su libro *Die Sintflutsagen* [las leyendas del diluvio]. El escribía allí: "Entre estas historias, sólo pueden ser sujeto de investigación mitológica aquellas cuyos orígenes y contexto histórico pueden ser satisfactoriamente examinados por métodos eruditos". Esta fue una limitación legítima en un momento en que la comparación de mitos se volvía a menudo completamente extravagante, y se volvía importante que ningún método, salvo el estrictamente filológico, fuera usado en este campo. Pero hoy tal restricción ya no puede ser admitida. Debemos tomar el material exótico en cuenta.

De hecho, hay una escuela etnológica que pretende cumplir con las exigencias de Usener investigando el

"contexto histórico" de mitos ampliamente difundidos y otros fenómenos culturales. Son éstos los llamados "etnólogos culturales" entre quienes se incluyen Elliot Smith y Perry en Inglaterra, Montandon en Francia, y en Alemania y Austria Graebner, Ankermann, Pater Wilhelm Schmidt, Frobenius y Adolf Jensen. La objeción que puede levantarse contra estos estudiosos es que ellos postulan una conexión histórica que nunca comprueban. Y esto continúa siendo así tanto para quienes piensan, con los ingleses, que la civilización se difundió a través del globo a partir de un centro, es decir Egipto, como para aquellos que mantienen que un número de "ciclos culturales" (cazadores, cultivadores, etc.) siempre se sucedieron el uno al otro en un cierto orden. Los pueblos primitivos, explican, han sido atrapados en una u otra de estas fases, y representan uno u otro de estos ciclos culturales en el momento actual. El Profesor Jensen, por ejemplo, estudiando la cosmología de los miembros de uno de estos ciclos, los "antiguos cultivadores", escribe: "Sostengo que un cierto estrato de cultura existe y es demostrable aún hoy en amplias zonas del mundo habitado. La cultura de las tribus en discusión es en líneas generales la misma, independientemente de que estemos trabajando con pueblos de América, Oceanía, Indonesia o Africa. Opino que esta [unidad] debe ser atribuida a un proceso histórico de difusión que, sin embargo, no puede ser rastreado —al menos por el momento— por falta de evidencia." Esta franca admisión confirma que la escuela etnológica de "historia cultural" sustenta su nombre sobre el peso de una mera hipótesis, y que la única vía por la cual ésta puede elucidar el problema que nos ocupa es precisamente por referencia a esa hipótesis no comprobada. Ningún historiador puede aceptar seriamente una teoría que postula una secuencia regular de culturas que se expanden a través de todo el planeta en oleadas, sin que ese proceso se vuelva tangible en algún punto.

No obstante, con frecuencia se ha dicho que las formas simbólicas desafían, por su propia naturaleza, todo intento de explicar estas similitudes entre áreas muy distantes en términos históricos. Bastian se refería a la mente humana como la misma en todas partes, a fin de probar que los hombres siempre han llegado a aproximadamente las mismas condiciones produciendo formas similares de cultura, que él llamó ideas elementales del género humano. La

actitud de Sir James Frazer, en su *Rama Dorada,* no es muy diferente, aunque sí menos dogmática. El dice: "La deducción general, a mi parecer, que debemos extraer de la multitud de detalles, es que la mente humana incompletamente desarrollada funciona en todas las razas de un modo esencialmente similar; esto se corresponde con el hecho establecido por la antropología comparativa de que la anatomía humana es en todas partes esencialmente la misma". Pero tal explicación generalizada no es suficiente para el problema planteado. No podemos dejar de preguntarnos cómo se explica que sólo los griegos y los maoríes, pero no otros pueblos, relaten la creación del mundo a partir de la violencia separación de los Primeros Padres, Cielo y Tierra. O cómo ocurre que en ninguna parte salvo en Grecia y entre los Tamanacos la humanidad actual sea concebida como habiendo surgido de piedras arrojadas hacia atrás. Una explicación como la de Frazer implica a la vez demasiado y demasiado poco. Demasiado porque está planteada en términos científicos y por ende nos lleva a pensar en una ley universalmente válida, en tanto que de hecho ciertos temas aparecen sólo aquí y allá; demasiado poco porque difícilmente pueden explicarse similitudes que llegan hasta los detalles simplemente por referencia a una identidad fundamental de la naturaleza humana en general.

II

La nueva teoría de Jung tiene mucho en común con estas perspectivas. Al igual que aquéllas pretende validez universal, aunque tiene la ventaja de tomar más en cuenta la multiplicidad de hechos. Es también a-histórica y más o menos científica: "más o menos" porque las afirmaciones de Jung son a menudo contradictorias. No planteo esto como un reproche, puesto que Jung se interna en un campo inexplorado; pero ésta bien puede ser la razón por la cual los historiadores de la religión han prestado tan poca atención a su trabajo.

Recordemos las distinciones que separan la psicología analítica o compleja de Jung del psicoanálisis de Freud. Para Freud el inconsciente era una rama de la conciencia, un

receptáculo de deseos reprimidos. Jung, por su parte, ve a la conciencia como emergiendo del inconsciente, como una isla que cada noche desaparece otra vez bajo las olas. Aquello que sale a la superficie desde el inconsciente en sueños, visiones, etc. es explicado en términos de causalidad por Freud, y por Jung a menudo en términos de finalidad, pues para él el inconsciente es una parte del ser humano que nunca es completamente comprendida, nunca examinada ni medida, es el origen de las ideas creativas. Mientras que en la explicación de Freud las imágenes que emergen del inconsciente están circunscriptas por las experiencias del individuo, Jung sostiene que esas imágenes nunca representan más que una parte del material y que además en ciertas circunstancias, los símbolos y las figuras pueden aparecer idénticos a aquéllos con los cuales el historiador de la religión está familiarizado, pero no el paciente, para quien —es decir para cuya conciencia— éstos no tienen significado alguno. Ejemplos de estas imágenes son: la Gran Madre, el Héroe, el Dragón, el Tesoro, la Bruja y el Viejo Sabio, entre otros. Jung ha llamado a estas imágenes y figuras, considerándolas suprapersonales, arquetipos, y a su totalidad el inconsciente colectivo.

El material que él ha publicado (sólo una parte de lo que recogió) muestra cuán frecuentemente el contenido de los sueños se asemeja al de los mitos. Pero antes de acordar con él en que "todos los relatos mitológicos... conciernen en última instancia al inconsciente", veamos su posición con respecto a las producciones mitológicas de la mente individual. Jung declara que "los arquetipos pueden no sólo ser difundidos por la tradición, el lenguaje y la migración sino que también pueden producirse espontáneamente en todo momento". Pues "estas 'imágenes' [los arquetipos] son 'originales' sólo en la medida en que simplemente son peculiares al género. La suma de estas imágenes constituye el inconsciente colectivo, que está potencialmente presente en todo individuo. "Aquí habla el científico; y el discípulo de Jung, Erich Neumann, da a esta idea la forma de una ley natural cuando dice: "El carácter general y necesario [de la aparición de los arquetipos] es una expresión de la estructura mental común al género humano, que funciona en todas partes de idéntica manera."

Sin embargo, las observaciones histórica nos han enseñado —como recién hemos visto y veremos pronto otra

vez— que los arquetipos no son de ninguna manera universales, con lo cual, obviamente, tampoco son necesarios. Y si Jung los priva de su contenido concreto diciendo que se refieren, no a "ideas heredadas sino a una disposición funcional a producir ideas iguales o similares", esta reflexión generalizada se muestra tan inadecuada como la de Frazer para cubrir la aparición meramente esporádica de imágenes y concepciones que sin embargo poseen todas estas semejanzas y diferencias concretas.

En otros pasajes Jung llama al arquetipo "una disponibilidad viviente" o incluso "en sí mismo vacío, una *facultas praeformandi,* una posibilidad *a priori* de percepción." Quizás no haya nada que decir contra esta formulación excepto que el valor de tan diluido y difuso concepto me parece cuestionable. Este permite al psicólogo describir los fenómenos como mecanismos mentales, pero no los explica. Despojada de su componente mecanicista, la fórmula aporta nada más que la afirmación de que las imágenes arquetípicas son universalmente humanas. Este es un concepto de validez limitada, ya que en su concreta realidad aún las experiencias fundamentales son muy rara vez universalmente humanas. Los sentimientos de un niño hacia su padre y su madre, por ejemplo, son fuertemente influidos por la estructura social. En una sociedad matriarcal donde el padre es, como lo fue, un extraño —o incluso un visitante— en la casa materna y el tío materno es cabeza de familia, las emociones filiales son diferentes de las que se dan en una sociedad patriarcal polígama, y éstas a su vez son distintas de las de una monogamia patriarcal.

En verdad, al señalar que la obra de Jung no está fundada teóricamente como sería deseable, no hemos establecido de ningún modo la cuestión de su valor para nosotros. Pues el punto decisivo de sus descubrimientos es que éstos operan con las realidades de la psiquis viviente, el trabajo de la imaginación, y los símbolos y figuras que surgen del inconsciente en los sueños. Las conexiones que Jung ha revelado entre esos acontecimientos y los empeños, esperanzas y ansiedades —en breve, con la vida interior— del soñador tienen una impresionante amplitud y profundidad. Voy a ofrecer a modo de ejemplo un esbozo del arquetipo de la Madre. Semejante resumen está un poco en el aire; carece de la fuerza de convicción que sus elementos, interpretados dentro de la firme textura de un sueño, poseen. Pero como

ejemplo, este bosquejo tiene un doble valor para nosotros. En primer lugar, porque puede ser tomado en directa relación con el material de trabajo del historiador de la religión; en segundo término porque revela hasta un punto sorprendente la variedad de experiencias que pueden mostrarse convergiendo en un solo centro demostrable. Jung llama a los miembros de tal contexto "aspectos" del arquetipo. Cito: "El arquetipo de la Madre tiene, como todos los arquetipos, un número casi incalculable de aspectos. Menciono sólo algunas de las formas típicas: la madre y la abuela individuales; la diosa, especialmente la Madre de Dios; la Virgen como la madre rejuvenecida (como Demeter-Kore); Sophia como la madre-amante, o la hija como la madre-amante rejuvenecida; el objeto del deseo de salvación (paraíso, Reino de Dios, Jerusalén Celeste); en un sentido más amplio: iglesia, universidad, ciudad, país, cielo, tierra, bosque; mar y agua estancada; materia, mundo subterráneo; en un sentido más estrecho: el lugar de nacimiento o concepción, campo, jardín, roca, cueva, árbol, primavera, flor, el manantial profundo, la pila bautismal, flores (rosa o loto), círculo mágico y cornucopia; en el sentido más restringido: la matriz, toda forma cóncava (la palabra alemana para nuez es Schraubenmutter); el horno, la olla; entre los animales la vaca y el animal útil en general." Esta enumeración no es completa.

¿Qué significa entonces esto para el historiador de la religión si debe considerar conceptos tales como paraíso o motivos míticos como árbol, primavera, flor *sub specie matris?* Significa que un estrato subterráneo curiosamente enmarañado ha sido puesto al desnudo. Estas cosas no tienen una conexión directa una con la otra; pero permiten la expresión de emociones las cuales, cada una a su vez puede ser conectada con la imagen madre. La variedad de estas emociones se corresponde con las principales características del arquetipo de la Madre el cual (citando otra vez a Jung) incluye: "el carácter maternal como tal, la autoridad mágica de feminidad, sabiduría y altura espiritual más allá del alcance del intelecto; aquello que significa bondad, cuidado, desvelo; aquello que brinda crecimiento y alimento; el lugar de transformación mágica, de renacimiento; el impulso o instinto caritativo; aquello que es secreto, escondido, oscuro, el abismo, el submundo animado; aquello que devora, seduce, envenena, aquello que exita el terror y es ineluctable."

Observen ustedes que "la buena madre" está unida a "la

madre terrible", como la ha llamado Jung, por una secuencia ininterrumpida de significados; y éstos no son postulados teóricos. Junto con la cadena de imágenes que los comunican, ellos son la suma de observaciones hechas en el curso de la práctica analítica. Debe admitirse que éstos también permiten una mirada dentro de las conexiones de una religión con otra que nadie que tenga al menos un rudimentario conocimiento sobre religiones antiguas y primitivas puede dejar de reconocer.

La cuestión es hasta qué punto los resultados psicológicos son aplicables a la historia de las religiones; y yo ahora quiero intentar darles un panorama de lo que el arquetipo de la Madre significa en dos religiones antiguas. Tendremos entonces mejores posibilidades de entender la relación entre el material psicológico y la evidencia histórica.

Mis dos ejemplos provienen de religiones del Antiguo Egipto y de la Antigua Mesopotamia (Babilonia). Los he elegido no sólo porque los conozco bien sino también en razón de las grandes diferencias entre ambos. Este es un punto importante en tanto estamos considerando una teoría que reclama validez universal.

III

En Mesopotamia el principio femenino es considerado la fuente primaria de toda vida. La épica babilónica de la creación del mundo presenta ya desde el comienzo a la "madre terrible", Tiamat, el océano original del Caos. Ella tiene un complemento masculino, Apsu, la profunda fuente de agua fresca. Tiamat introduce a los dioses en el mundo, o mejor dicho, en la existencia, ya que el mundo aún no existe. La naturaleza perezosa del Caos aborreció el alegre comportamiento de los jóvenes dioses, y Tiamat se preparó para matar a su progenie. Pero los dioses se le anticiparon y mataron a su amante Apsu. A causa de esto la madre terrible cayó en un frenesí que amenazó con poner fin a la existencia de toda la creación. Dio a luz un inmenso número de monstruos horrorosos que atacaron a los dioses. Se produjo una batalla terrible. En un enorme esfuerzo, el jefe del los dioses mató a Tiamat. Dividió su cuerpo en dos

mitades con las cuales formó cielo y tierra. También dispuso un lugar para cada uno de los dioses. El orden del mundo había sido creado.

La "madre terrible" también aparece en Mesopotamia bajo otras formas, por ejemplo en Ereshkigal, señora del desolado mundo de la muerte. Pero consideremos ahora a la "buena madre". Ella también aparece bajo diferentes aspectos: es la creadora que forma a los hombres de la arcilla; es quien explica a los príncipes los presagios que es necesario comprender para el bienestar del estado; finalmente, como la diosa de la ciudad ella es la gran madre protectora y al mismo tiempo el símbolo de la comunidad. Nos ha llegado, por ejemplo, una letanía muy impresionante que aún hoy conmueve por su extraña modernidad. Fue recitada después de la destrucción de la ciudad de Ur, cuando los sobrevivientes habían apilado las ruinas para empezar a reconstruir la ciudad. El texto es puesto en boca de la diosa; es un emotivo lamento por el destino de su pueblo y su ciudad, recitado con acompañamiento de música funeraria mientras la multitud, al parecer, entonaba los estribillos.

Pero la Gran Madre era objeto de culto, con un elaborado ceremonial, no sólo en ocasión de semejantes catástrofes. Ello ocurría cada año cuando cambiaban las estaciones. El flujo y reflujo en la vida de la naturaleza era visto como un ascenso y caída de las fortunas de la diosa, puesto que ella era inmanente a la naturaleza. Los cambios estacionales son particularmente abruptos en Mesopotamia, y el punto crítico en el curso del año es el verano, cuando las plantas se secan, los ríos se ven reducidos a un delgado hilo de agua, y los hombres y animales son castigados por tormentas de polvo y epidemias. Dondequiera que la naturaleza sea experimentada como animada y la idea de "ley natural" no exista, los hombres atraviesan tales períodos de escasez con ansiedad. Pues ellos nunca pueden estar seguros de si las lluvias otoñales pondrán fin o no a sus miserias. En Asia occidental, los miedos y sufrimientos de los hombres, de hecho los de toda criatura viviente, encontraron expresión en la historia de la pasión de la Gran Madre. En verano su hijo moría —llámese Adonis, Attis o Tammuz— y esta pérdida pesaba muy gravemente sobre ella e incluso la abarcaba por completo pues en él perdía también a su amante. Esta ambigüedad era inevitable. Dado que ella era la fuente original de toda vida, el dios era necesariamente su hijo;

pero, también inevitablemente, la fertilidad de la naturaleza viviente evocaba la imagen de la unión de la diosa con el dios. Cada verano el dios-amante languidecía, moría, se volvía un prisionero en el reino de la muerte y —tal como el profeta Ezequiel presenció en la puerta del Templo— los humanos se unían a la lamentación de la diosa. Ella merodeaba a través del país buscando al dios. Entonces, en octubre, cuando las lluvias otoñales estaban a punto de caer, se celebraba la festividad del Año Nuevo en el drama divino. Cuando las lamentaciones alcanzaban un clímax de dolor público, el dios era encontrado, liberado y re-animado. Poco después el mismo dios celebraba las Nupcias Sagradas con la diosa, y su inherente promesa de fertilidad, incluso de plenitud, infundía al pueblo coraje para poder encarar el nuevo año con confianza en su destino.

Es así que la imagen de la Diosa Madre desempeñó un papel predominante en la vida religiosa de los babilonios. Hemos encontrado la imagen de la "madre terrible" en Tiamat y Ereshkigal. Encontramos un tercer "aspecto" del arquetipo junguiano de la Madre en la diosa Ishtar, llamada también la doncella o la virgen. Ella es la mujer demoníaca, pero en un sentido diferente al de Tiamat, quien da vida en el caos. Ishtar es obstinada, irresponsable, amante violenta; a menudo provoca destrucción. En un mito la vemos penetrando imprudentemente en el terrible reino de la muerte de Ereshkigal, y el resto de los dioses apenas logra liberarla. En otro mito ella impone su voluntad sobre los otros dioses amenazándolos con dejar sueltos a la muerte y al demonio del mundo subterráneo. Finalmente, en la épica, el héroe Gilgamesh rechaza el amor que ella le ofrece y enumera desdeñosamente las desventuras de los últimos amantes de la diosa.

La psicología analítica se muestra particularmente útil para ayudarnos a comprender la figura de Ishtar. Los filólogos se han torturado a sí mismos con los títulos contradictorios de Ishtar, y uno de ellos escribe con toda seriedad: "Estoy convencido de que la pureza de carácter de la diosa se mantenía aún en este aspecto de su culto. Por ende debo mantener la traducción `virgen'; en algunos casos empleando, sin embargo, el término `virgen-prostituta'." Por comparación, es bastante más alentador leer a Erich Neumann: "La Gran Madre es virgen en un sentido diferente...precisamente cuando es fértil y da a luz ella permanece virgen, es decir, intocada e independiente de todo hombre."

La extraordinaria importancia de las deidades femeninas —que por el momento agrupamos como el arquetipo de la Madre— no significa de ninguna manera que los babilonios reconocieran una cosmocracia femenina. Por el contrario, el dios supremo era Anu, el Cielo, es decir el dios cuya naturaleza es la autoridad como la fundación de todo orden; el mismo se muestra a la humanidad en el firmamento. Luego sigue Enlil, el rudo, inexplicable dios de la tormenta; y Ea, el dios cuya manifestación es el agua dulce: un dios prudente, inventivo, amistoso para con los hombres. Cerca suyo aparece la Gran Madre, Ninkhursag, señora de las montañas, es decir, de la tierra. Esta es la primera generación de dioses. La segunda generación incluye al dios cuyas manifestaciones son los cuerpos celestes: Sin, la luna; Shamash, dios de la justicia, que aparece en la forma del sol. Los planetas son las manifestaciones de otros dioses; la estrella de la mañana y de la tarde pertenece a Ishtar, razón por la cual todavía llamamos a ese planeta Venus.

Como pueden ver, los poderes que animan el universo de ninguna manera son predominantemente femeninos. Sin embargo la vida, en la visión mesopotámica, siempre emana de una diosa; antes de la creación, de la formidable madre Tiamat; después de la creación, de la Madre Tierra.

El segundo centro del mundo pre-griego, Egipto, presenta un panorama por completo diferente. Comenzando otra vez con la creación del mundo encontramos, en primer lugar, que la creación es entendida como procreación (como ocurre toda vez que el mundo es visto como algo viviente); y en segundo lugar, que el mundo emerge de las aguas primigenias; estos dos puntos son iguales en Mesopotamia. Pero, a diferencia de Tiamat, Nun, el océano primigenio, no es en Egipto femenino ni hostil a todo orden. Esperando el acto de la creación, Nun el océano primordial no tiene medida, luz ni movimiento. El creador, que también es masculino, es el dios-sol, o mejor el dios cuyo poder y actividades se manifiestan a los hombres en el sol. En la oscura quietud del caos acuoso el sol se eleva —el primer día— y crea un lugar firme "donde el dios pudo pararse" como dice el texto. Parado sobre esa colina primigenia él procrea a la primera pareja divina a partir de sí mismo tragando su propio semen. La pareja divina fueron Shu y Tefnut, aire y humedad; ellos procrearon una segunda pareja, Nut y Geb, cielo y tierra. Ellos a su vez dieron a luz cuatro hijos, uno de ellos fue

Osiris, el ancestro de la casa real. El estado, por ende, era parte del orden cósmico que se había desplegado en una sucesión de generaciones divinas. Entonces, mientras la creación era asumida en Mesopotamia como el resultado de una fiera batalla y la existencia permanecía en un equilibrio inestable sin una certeza de duración, el mundo era pensado en Egipto como surgido del brillo sin mengua del primer amanecer y para permanecer por todos los tiempos tal como era cuando fue creado.

El principio creador en Egipto, entonces, era masculino y no femenino. El elemento femenino es sólo el complemento del masculino a partir de la segunda generación. Esta visión es típica del pensamiento egipcio. En el gran mito de Osiris, que trataremos también aquí, la diosa vaga por la tierra como la Gran Madre del Asia, buscando a su consorte Osiris. Pero Isis no es la madre del dios: es su hermana, y subordinada a él en todo sentido.

Masculino como el divino creador, Osiris es también el dios de la vida; es en particular la vida en la muerte, o más precisamente, aquella vida que en la naturaleza está sujeta a una declinación periódica. Osiris es la vitalidad secreta de la tierra que impulsa a las plantas a brotar de la semilla muerta y sepultada, y las aguas fertilizantes del Nilo que fluyen desde las profundidades de la tierra. Osiris también se manifiesta en la luna, que parece emerger de la tierra, y tiene sus períodos de creciente y menguante.

Masculinos, también, son aquellos dioses (Ptah, Geb) que personifican a la tierra misma. Egipto no conoce a la "Madre Tierra". Este es un punto crucial en la cuestión que nos concierne aquí; pues la mayoría de los psicólogos, que se complacen en dar por sentado que la tierra es concebida "naturalmente" en todas partes como la madre universal, se enfrentan aquí con un dilema. La psicología analítica de Jung está a punto de perder un arquetipo que considera universal, y su teoría no encuentra en qué sostenerse. En Egipto la deidad femenina es la del cielo, Nut. El cielo se cierne sobre la tierra en la forma de una mujer, sostenida por Shu, el dios del aire, o es representado como una vaca, el símbolo egipcio de la maternidad.

Es justamente en este punto: para explicar la posición inusual que ocupa el elemento femenino en la cosmología del Antiguo Egipto, donde podremos aprovechar más exitosamente el aporte del material producido por la psicología

analítica. El carácter del cielo como madre —sin sentido salvo a la luz de los trabajos de Jung— se relaciona con la creencia egipcia en la vida después de la muerte.

Sabemos cuán profundamente los egipcios estuvieron preocupados por la muerte. La decoración pictórica de las tumbas, su equipamiento con textos y objetos, todas esas costosas y elaboradas medidas servían a un único propósito: dar seguridad al hombre en su pasaje a través de la crisis de la muerte. Cuando estudiamos las innumerables costumbres funerarias y dejamos a un lado todo aquello que el inconquistable miedo a la muerte ha producido en términos de supersticiones y magia salvaje, queda una creencia fundamental: que el hombre adquiere inmortalidad si es recibido dentro de los grandes movimientos cíclicos de la naturaleza. Puede unirse al dios-sol en su barca; puede circular eternamente alrededor del polo celestial como una estrella; o puede, con Osiris, crecer cada año en la vegetación, en la inundación del Nilo, o cada mes en la luna creciente. Pasar de la vida terrena a la vida eterna significaba re-nacer. La imagen del re-nacimiento es tomada de la mitología, ya que el muerto comparte el destino de un dios. El concepto de re-nacimiento no puede nunca ser aprehendido racionalmente; lo veremos expresado en fórmulas paradójicas que pueden resultar chocantes a nuestros sentimientos. Es alcanzado a través de la unión del dios con su propia madre; él la fertiliza y ella lo trae nuevamente al mundo. Es así que el dios Amon era llamado "aquél que procrea a su padre" o "el toro de su madre que se regocija en la vaca". De manera similar, el dios-sol se une, cada atardecer, con la diosa del cielo quien lo da a luz nuevamente cada mañana. En la historia de la creación que he señalado, el cielo y la tierra —Nut y Geb— son los padres de Osiris. El rey muerto (y muy pronto toda persona difunta) es considerado uno con Osiris. Esta es la razón por la cual encontramos a Nut pintada dentro de los féretros. El féretro es Nut misma, el muerto es colocado dentro de ella al igual que Osiris, que se unió con su madre; y a través de ella él será re-nacido a la vida eterna. El simbolismo del féretro confirma la observación de Jung de que toda forma cóncava puede tomar el lugar de la madre, y la identificación del féretro con la diosa del cielo y la madre no es una sutileza. Si tuviéramos más tiempo me gustaría leerles algunos textos vinculados con esto; son profundamente poéticos y emoti-

vos. Todo ese complejo de ideas concierne al estrato más profundo de las experiencias religiosas de los egipcios y expresa toda la ternura del niño hacia su madre y todas sus esperanzas en el futuro.

Sin embargo, tenemos también textos de tan drástica concreción que nos recuerdan a los sueños en los cuales Freud veía síntomas de deseos incestuosos reprimidos. Jung fue el primero en señalar que esos deseos deben ser explicados como símbolos, que ellos expresan un anhelo por volver al propio origen, y a menudo un ansia por re-nacer. Su manera de entender estas imágenes oníricas aparentemente incestuosas, de hecho ha permitido interpretar un gran conjunto de concepciones egipcias por primera vez.

En conclusión debe mencionarse que la "madre formidable" difícilmente juega algún rol en la mitología egipcia. Existieron numerosos y repetidos ritos de expiación y purificación en Mesopotamia; es característico que en Egipto estos fueron casi inexistentes. De hecho existe un mito que describe cómo el creador se cansó de la humanidad y ordenó que fuera destruida por una diosa leona. Pero esta es una historia aislada y las diosas leonas (Sekhmet y Tefnut) son bastante poco importantes. El mito al que me refiero está tan lejos de expresar un genuino sentimiento de miedo que su conclusión es casi grotesca. El dios-sol se arrepintió del exitoso ataque de la diosa leona sobre la humanidad y dispuso que setecientos jarros de cerveza teñida de rojo fueran vertidos sobre el campo durante la noche de manera que el líquido pareciera sangre humana. "En la mañana la diosa salió y encontró la tierra cubierta por la inundación. Su rostro se veía hermoso en ella. Bebió de ella y le agradó; se puso ebria y no reconoció a los hombres".

También hay una diosa cuya forma es la de un hipopótamo con garras de león y cola de cocodrilo, quien era llamada Ta-urt, que significa la Grande o la Mujer Encinta, pues asistía a las mujeres en los partos. Su forma terrorífica probablemente está destinada a transmitir el dolor y el golpe del nacimiento, también encarnados en ella. Debemos entonces asumir que el aspecto peligroso y atemorizador de la Gran Madre no está totalmente ausente en Egipto, sino que está debilitado. Esto nos recuerda la definición altamente abstracta que hace Jung del arquetipo como una "disposición funcional para producir idénticos o similares conceptos". La apariencia de león o hipopótamo de las diosas

muestra que si bien la "madre terrible" no significa mucho en Egipto, ella está todavía presente como una "disposición".

Hemos esbozado la figura de la madre en dos religiones antiguas y podemos volver a las cuestiones generales de las cuales partimos, con mejores expectativas de una solución satisfactoria. Ha quedado claro, creo, que la historia de la religión, cuando intenta comprender formas religiosas diferentes, no puede dejar la psicología analítica de Jung completamente fuera de la cuestión. Pero esto no significa que podamos simplemente estar de acuerdo con el punto de vista de Jung acerca de la estrecha conexión entre ambas disciplinas, dado que a Jung no le interesa la religión en sí misma slno en función de su valor terapéutico. Si bien no podemos negarle un vivo interés en los fenómenos culturales y una profunda comprensión de los mismos, él es en primera instancia un médico, e hijo de un clérigo además. La psicología es para él ante todo el cuidado de las almas. Escribe: "...la historia de la religión... es un cofre de tesoro de formas arquetípicas del cual el médico puede extraer paralelos provechosos y comparaciones ilustrativas con el propósito de calmar y clarificar una conciencia sumergida en el mar."

Pero admltir que las grandes creaciones míticas y poéticas de la humanidad pueden servir al hombre moderno como ejemplos del infortunio de su alma es diferente a sostener que el mito y la poesía expresan los mismos problemas que los sueños e imaginaclones individuales. Es, sin embargo, esta segunda alternativa la que representa Jung cuando dice que "todo los relatos mitológicos... conclernen en última instancia al inconsciente." Lo cual significa que para él la mitología expresa los mismos "hechos intrapslquicos" expresados por los sueños y fantasías de sus pacientes.

Resulta bastante obvio que éste no es el caso. Los mitos no conciernen nunca a los individuos sino que siempre atañen a la comunidad. Podemos dejar fuera de consideración la ardua cuestión del papel desempeñado por el genio individual en su formación, ya que tal como los conocemos los mitos son sostenidos por el consenso de la comunidad y es para la comunidad en general que ellos son significantes. A modo de ejemplo, permítanme recordarles el lamento por Adonis o Tammuz en el apogeo del verano, o la transformación de la pena en alegría en la festividad del Año Nuevo cuando la Gran Madre encuentra al dios, lo resucita y celebra sus bodas con él. Aquí tenemos un mito represen-

tado y experimentado en ritual. Las letanías que lo acompañan evocan el talante de las profundas depresiones que visitan al hombre moderno implicado en un conflicto interno insoluble. Jung adscribe esta similitud de síntomas a una causa idéntica cuando escribe: "Aquello que llamamos bloqueo de la libido, es, para el primitivo, un hecho duro y concreto: su vida deja de fluir; las cosas pierden su encanto; plantas, animales y hombres no prosperan más." Es ésta una hermosa y vivida descripción del tono del lamento de Tammuz. Pero en el verano mesopotámico es un hecho que las cosas pierden su encanto y las plantas, animales y hombres dejan de prosperar. No puede plantearse aquí una cuestión de represión de la libido, o de bloqueo de las energías vitales de una persona a partir de embrollos psicológicos. Es una crisis anualmente recurrente la que conduce al lamento, no un conflicto mental. La congoja humana está enlazada con la de la naturaleza viviente y es por eso que las quejas de los hombres son también las de la Gran Madre. Ni el comienzo ni el fin de la lamentación eran ocasionados por estados "intrapsíquicos" ni por cosa alguna fuera del curso cierto de la naturaleza. Una situación crítica encontraba una solución simbólica en acciones que anticipaban un cambio positivo o coincidían con éste.

Lo mismo ocurre en Egipto, salvo que allí las celebraciones periódicas eran ocasionadas por las crecientes y bajantes del Nilo, no por aridez y lluvias. Hacia el fin de la primavera, cuando el Nilo se deslizaba más y más allá en las profundidades de su lecho, Osiris era llorado; su funeral y resurrección eran celebrados en el otoño, cuando las aguas dejaban libres los campos y las semillas eran esparcidas en el fresco barro del Nilo.

Estos ritos expresan la abrumadora preocupación por algo que no es problema del individuo en tanto cada miembro de la comunidad es afectado por ello, para bien o para mal. Pero tomemos por otro lado uno de aquellos conceptos puros que no son expresados en acciones comunitarias; tomemos la doctrina egipcia del re-nacimiento, y se verá que una interpretación en términos de psicología individual nos lleva a errar el camino. Toni Wolff escribe en su Introducción a los Principios de la Psicología Compleja: "El símbolo del re-nacimiento siempre alude al concepto fundamental de transformación espiritual, sea que ésta ocurra como un rito primitivo de iniciación; como bautismo en el sentido paleo-

cristiano; o en la correspondiente imagen onírica de un individuo actual." Esto puede ser cierto para la psiquis individual; para los pueblos antiguos y primitivos el renacimiento no era en absoluto un símbolo, sino la realidad a la cual ellos aspiraban. En Egipto este evento futuro era pensado como un retorno a la madre. El muerto, como Osiris, se unía con su madre Nut, la diosa del cielo, al ser depositado en el féretro, con el cual ella se identificaba, como si hubiera sido depositado dentro de su cuerpo; él iba a ser parido nuevamente por ella. No hay cuestión de transformación espiritual, y el equivalente del re-nacimiento en el ritual cristiano no es el bautismo sino la resurrección de los muertos en el Juicio Final.

La sobreestimación que hizo Jung de la importancia de los motivos de la psicología individual para el desarrollo y eficacia de los mitos ha tenido fatales resultados. Lo lleva a malinterpretar completamente la vida histórica de los símbolos. Puede aceptarse que las concepciones mitológicas emanan del inconsciente; es verdad que no son urdidas ni elaboradas alegorías. Son en primera instancia inventadas espontáneamente y deben su existencia a una inspiración, una visión o a la autoridad de una revelación. Pero este primer estadio de un símbolo, su apariencia original, no necesariamente determina su significado en estadios posteriores del desarrollo cultural. Una vez que existe la forma en la cual fue concebido adquiere su propia vida peculiar y su poder de resistencia; su destino no puede ser previsto a partir de su primera significación. Permítanme aclarar esto con tres ejemplos.

Cuando Warburg visitó a los indios Pueblo en 1895 realizó un experimento con niños indios en una escuela americana. Les relató un cuento infantil alemán en el cual tenía lugar una tormenta y pidió a los niños indios que ilustraran la historia. De catorce niños, doce dibujaron la luz de los relámpagos tal como lo hacen los blancos, es decir: una linea en zig zag; los otros dos dibujaron una serpiente. Obviamente no tendría sentido aplicar aquí todo el aparato propio de la interpretación psicológica acerca de la serpiente en los sueños, donde aparece tan frecuentemente como en la mitología. Los dos niños estaban evidentemente familiarizados con los dibujos sagrados —que representan el relámpago como una serpiente— que los Pueblos realizan para sus grandes festividades y con los cuales también decoran sus

herramientas y vasijas. Por cierto, esta ecuación se debió originalmente a un tipo de visión, pero sería un error referirse a ésta. Pues los símbolos tienen una continuidad en la tradición —o, como la llamaba Warburg, en "la memoria social"— justamente por su significación para la vida de la comunidad.

Este es el caso de un símbolo que ha conservado su significado original. Pero en el curso del tiempo los símbolos pueden verse desviados de su fuente. Todo símbolo existente contiene la contraseña para una interpretación fresca gracias a la cual puede ser adaptado a una situación histórica particular. En los períodos tempranos de la historia egipcia Isis era el trono real deificado. El mito de Osiris hizo de ella la imagen ideal de la esposa; su cuidado por el hijo de este matrimonio, Horus, la ubicó en el papel de la madre, aunque en tal carácter nunca tuvo importancia alguna en Egipto, donde Nut y Hathor la vaca permanecieron como las principales diosas madres hasta los últimos períodos. Las religiones de misterio helenísticas, sin embargo, aportaron un cambio en la importancia de Osiris e Isis, y fue en calidad de diosa madre misericordiosa que Isis gozó de veneración popular en todas partes del Imperio Romano a lo largo del período imperial.

En este caso la importancia del símbolo ha crecido considerablemente. Lo contrario también ocurre. Cuando los artistas y poetas del Renacimiento tratan el tema de Venus y Adonis apenas persiste un eco del magnífico mito del Asia Antigua; es que éste había sido conocido en el Renacimiento sólo a través de la alegre y despreocupada versión de Ovidio.

Quisiera ahora formular en cuatro proposiciones de qué modo pienso que deberían modificarse los postulados de Jung y su escuela.

1.- La producción de imágenes de la mitología se vincula con los problemas de la comunidad en general y no con los del individuo como tal.

2.- Estas imágenes a menudo fueron activadas en ciertos momentos decisivos del año considerados cruciales para la vida de la comunidad; es decir que las celebraciones tuvieron lugar en respuesta a condiciones objetivas y no en respuesta a necesidades individuales "intrapsíquicas".

3.- La significación de las imágenes mitológicas reside en

sus contenidos manifiestos; no expresan contenidos reprimidos, no admitidos o compensatorios del inconsciente.

4.- Las imágenes mitológicas no pueden pretenderse universales ni necesarias.

En la primera parte de esta conferencia señalé que las similitudes en las mitologías de diferentes pueblos nos conducen a una región que el historiador encuentra misteriosa. El mapa que esperábamos obtener de los psicólogos ha demostrado no ser digno de confianza.

Espero, sin embargo, que nuestra discusión de la teoría de los arquetipos haga que la región a través de la cual debemos movernos se vuelva menos misteriosa; nuestras herramientas históricas habituales han probado su valor. Aquí como en todas partes necesitamos un examen cuidadoso y comprensivo de los hechos individuales. Y esta comprensión se ha enriquecido mucho gracias al trabajo de Freud y Adler así como también al de Jung. Si esperamos que ellos nos proporcionen una interpretación prefabricada de los mitos, el resultado será sólo confusión; pero ellos han profundizado nuestra comprensión de la experiencia humana. Ustedes recuerdan la descripción de Jung del arquetipo de la madre con su secuencia de imágenes y concepciones aparentemente inconexas que mostraron ser emocionalmente coherentes en la práctica. En ciertas circunstancias los sentimientos de amor, o miedo, o culpa inspirados por la madre pueden deslizarse hacia la relación con el hogar y el paisaje; pueden transformar el sentido de ciertas concepciones —Reino de Dios, Sophia— o ciertos objetos naturales —madera, mar, serpiente—. Lo que empezamos a comprender en primer lugar no es el contenido de las imágenes y símbolos sino la variedad de sentimientos que ellos producen. Es esta comprensión la que, en cada caso, deja abierto el mundo de ideas en el cual éstos tuvieron expresión, de un pueblo a otro, en variaciones siempre cambiantes.

Ruth Benedict, una discípula de Boas y Cassier, registra las hermosas palabras de un jefe indio con quien ella hablaba acerca de la diferencia entre su cultura y la de ella. El entendía que esta diferencia era inevitable pues, decía, "En el principio Dios dio a cada pueblo su copa de arcilla y de esa copa éste bebió su vida." Muchas de las copas se parecen un poco unas a otras; pero sólo si nos familiarizamos con las peculiaridades de cada una podremos saber qué contienen de hiel y de miel.

FRANCES YATES
(1899 - 1981)

El nombre de Frances Amelia Yates es inseparable de la historia del Instituto Warburg. Cuando en 1936 conoció a Edgar Wind, quien la introdujo al grupo de intelectuales que en 1933 había trasladado la Biblioteca de Aby Warburg a Londres, selló para siempre su compromiso personal y profesional con esa institución consagrada al estudio de la persistencia de la tradición clásica en la cultura occidental. Aún después de su retiro en 1967, siguió desarrollando sus investigaciones en ese marco, y fue su deseo que éstas fueran continuadas luego de su muerte mediante un legado destinado a ofrecer becas a investigadores jóvenes.

Ya en sus primeras búsquedas se encuentra con el personaje que iba a signar gran parte de su producción: Giordano Bruno. Intenta reconstruir sus sueños, su anhelo de subsanar las divisiones religiosas que ensangrentaban a la Europa del siglo XVI mediante una renovación espiritual, su fe en el próximo amanecer de una nueva era. Frances Yates realiza un aporte original y fundante al develar el peso que habían tenido en las ideas de Bruno la Cábala judía y los escritos esotéricos de Hermes Trismegisto —figura legendaria que se creía anterior a Platón y contemporánea de Moisés, cuyo Corpus Hermeticum *había sido traducido por los neoplatónicos florentinos del siglo XV—, como así también al establecer los nexos entre el arte de la memoria del nolano y el* Ars Magna *del filósofo catalán del siglo XIII Ramón Lull.*

Esta investigadora inglesa rehúye en sus obras los tópicos comunes de una historiografía basada en los hechos escuetos para abrir caminos a una nueva historia más atenta a lo frágil y lo inasible, a las esperanzas y los sueños. Trae a la luz personajes oscuros y misteriosos que, como Lull,

Bruno, Robert Fludd o John Dee, imprimieron para siempre la marca de agua de sus ideas en nuestra cultura. Para lograr sus objetivos necesitó recurrir a fuentes muy variadas, y es aquí donde se toma fundamental su proximidad con el círculo warburgiano, ya que incorpora el trabajo con las imágenes —grabados, emblemas, construcciones efímeras, mapas, teatros de la memoria, libros ilustrados y tapices— como evidencia visual que permite refrendar —o no— la información obtenida por medio de otro tipo de documentos. Así, en cada uno de sus escritos asistimos a un contrapunto entre lo real y lo imaginario, a un juego de espejos en el cual las imágenes, la poesía, las fiestas, los discursos retóricos y las representaciones dramáticas tienen la misma entidad histórica que los acontecimientos. La interpretación de este enorme corpus documental exige no sólo una vastísima erudición —y ella demostró que podía volverse especialista en diversas disciplinas— sino también el don de la intuición histórica para poder recrear esa compleja red de relaciones que forma el tejido vivo de la cultura.

Como resultado de este manejo de fuentes directas, Frances Yates logra un grado de intimidad con el pasado pocas veces alcanzado por otros historiadores, acercándose de esta manera a una verdadera comprensión de la atmósfera espiritual de una época.

En Theatre of the World (1969), *el volumen al que pertenecen los fragmentos aquí publicados, se propone demostrar que el teatro inglés del período isabelino fue una adaptación original del teatro antiguo inspirada en el resurgimiento de Vitruvio propagado por John Dee, y las formas en que el teatro del Globo, del cual Shakespeare era accionista, pudo haber estado conectado con el teatro de la memoria de Robert Fludd.*

Obras publicadas:

—*A Study of Love's Labour's Lost,* Londres, 1936.

—*The French Academies of the Sixteenth Century,* Londres, 1947.

—*The Valois Tapestries,* Londres, 1959.

—*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* Londres, 1964.

—*The Art of Memory,* Londres, 1966.

—*The Theatre of the World,* Londres, 1969.
—*The Rosicrucian Enlightenment,* Londres, 1972.
—*Shakespeare's Last Plays: a new approach,* Londres, 1975.
—*The Occult Philosophy in the Elizabethan Age,* Londres, 1979.
—*Collected Essays, Londres, 1982* (reimpresión del Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Londres, 1954).

Sobre Yates:
Ernst Gombrich, "The evaluation of esoteric currents. A commemoration of the work of Frances A. Yates (1899-1981)", en: *Tributes Interpreters of our cultural tradition,* Oxford, 1984.

Andrea Jáuregui*

* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Esbozo de De Witt del Teatro del Cisne.

LOS TEATROS DE LONDRES*

FRANCES YATES

El Londres isabelino y jacobino fue único en Europa por su gran número de teatros públicos.[1] Construidos en madera y capaces de acomodar a miles de personas, estos teatros fueron la maravilla de los visitantes extranjeros, aunque los nativos del país no tuvieron la precaución de registrar —ya sea visualmente o mediante una descripción adecuada— cuál era su aspecto. De ahí la infatigable tarea de los investigadores modernos de realizar intentos de reconstrucciones a partir de materiales completamente insuficientes. El prototipo de todos estos nuevos teatros fue aquel apropiada y simplemente llamado "el Teatro", construido por James Burbage en Shoreditch en 1576. Pronto fue seguido por el vecino teatro Courtain.[2] El de la Rosa, levantado en Bankside en 1587, inició la moda de los teatros en la ribera sur del Támesis. Fue seguido por el Cisne, erigido en Bankside en 1595. Y luego, como culminación y corona de todo este movimiento teatral, apareció en Bankside en 1599 el Globo, el teatro específicamente asociado con Shakespeare. El ímpetu constructivo continuó, ya que en 1600 surgió el teatro de la Fortuna en Cripplegate, casi al mismo tiempo el Toro Rojo en Clerkenweil y, en 1614, el de la Esperanza en Bankside. Esta breve lista no incluye todos los teatros del Londres isabelino y jacobino, y menciona únicamente los teatros públicos y no los privados —como el teatro de Blackfriars— que eran de un tipo diferente.

Los londinenses afluyeron a sus diversiones en estos

* Frances Amelia Yates: *Theatre of the World.* Bristol, U. K., Routledge and Kegan Paul Ltd., 1969, pp. 92-111. Traducción de Andrea Jáuregui.

grandes teatros que recordaban a los extranjeros aquellos de la antigua Roma. Un viajero que visitó Londres en 1600 dice que vio una comedia actuada en un teatro "construido en madera a la manera de los antiguos romanos".[3] Estos edificios sin techo, con hileras de asientos elevándose en galerías alrededor de un espacio abierto, el "patio", hacia el cual se proyectaba un escenario abierto, impresionaron a los extranjeros como construidos según la manera de los antiguos romanos. Si el forastero era lo suficientemente erudito como para haber leído a Vitruvio, no se hubiera desanimado ante esta comparación por el hecho de que los teatros de Londres fuesen construidos, no en piedra o mármol, sino en madera. Puesto que Vitruvio afirma que muchos teatros de madera fueron usados en la antigua Roma.

Los puritanos, enemigos acérrimos de todos estos teatros, actores y obras, usaron la misma comparación. Horrorizados ante la magnificencia y el lujo de estos nuevos "teatros pintados", los veían como señales de un resurgimiento de la impiedad pagana. Una cita de un sermón puritano contra los teatros debe bastar. El reverendo John Stockwood, en un sermón predicado en Paul's Cross en 1578, lanza una invectiva contra el teatro de Burbage en los siguientes términos:

> No se cómo podría yo, especialmente con mi conocimiento de lo sagrado, repudiar más el espléndido Salón de Actos erigido en los Campos, que denominarlo, como se complacen en haberlo llamado, un Teatro, esto es, exactamente según la manera del antiguo Teatro pagano en Roma, un lugar donde se representan todos los asuntos bestiales e inmundos.[4]

Erigir un edificio para representaciones dramáticas y llamarlo teatro parecía al predicador una prueba obvia de que esto significaba un retorno al "viejo teatro en Roma".

Si James Burbage, quien fue el responsable de la enormidad de construir el primer teatro, hubiera leído las palabras iniciales del capítulo sobre el teatro antiguo en *De re aedificatoria* de Leone Battista Alberti, podría haber extraído algún consuelo de ellas. Alberti dice:

> Tampoco puedo pretender hallar culpa en nuestros Pontífices, y en aquellos cuya Tarea es sentar un buen Ejemplo para los demás, por haber, sin duda por una buena Causa, abolido el Uso de las Representaciones públicas. Ya Moisés fue encomen-

dado para ordenar, que todo su pueblo debía en ciertos Días solemnes reunirse en un Templo, y celebrar Festivales públicos en determinadas Estaciones... Sin duda esperaba que el Pueblo, por encontrarse así reunido en Fiestas públicas, pudiera volverse más humano, y estar más íntimamente ligado uno a otro por la Amistad.

Pero Burbage no era un aristocrático humanista del Renacimiento: era solamente un ebanista y un actor. Usualmente los teorizadores del teatro isabelino dan por seguro que él y aquellos responsables de la erección de los primeros teatros pudieron haber conocido muy poco la teoría sobre el teatro antiguo del Renacimiento italiano. De la misma manera, ningún teorizador, hasta donde yo se, ha sugerido que James Burbage pudiera haber tenido algún acceso a aquella visión erudita del teatro como Tempo de la Humanidad con la cual refutar a los puritanos y los pontífices.

Cuthbert Burbage dijo de su padre, James, que él "fue el primer constructor de teatros, y él mismo fue actor en su juventud".[5] James Burbage es descripto como "ebanista" en el contrato de alquiler del solar del Teatro en 1576.[6] Por lo tanto, tenemos la autoridad de Cuthbert Burbage para afirmar que el teatro de su padre fue el ancestro de todos los teatros de Londres. Al diseñarlo, James Burbage, como comediante que era, pudo comprender los requerimientos prácticos de los actores; como ebanista, tuvo la habilidad técnica para erigir un edificio de madera. Es sabido que su hijo Richard, el actor había practicado la pintura,[7] un arte requerido en la construcción de teatros de madera, cuyos interiores estaban cubiertos con telas pintadas que incluían características tales como los "cielos" o cubiertas sobre el escenario interior, cuya superficie inferior esta pintada para representar los cielos.

Sabemos muy poco sobre el teatro de Burbage, pero ese poco sugiere que ya exhibía las características principales del teatro isabelino, como las galerías para los espectadores y la "casa de disfraces" *(tiring-house)*.[8] Sabemos también que la organización empresaria de un teatro isabelino ya estaba conformada en él: la audiencia pagaba la entrada y el teatro era una compañía autosuficiente. Como proyecto empresario fue arriesgado, puesto que Burbage era un hombre pobre que tuvo que pedir prestado para financiar su construcción, y estaba constantemente acosado por enemi-

gos y dificultades de todo tipo.

Visto en el contexto de la construcción teatral continental, el teatro de Burbage aparece como un emprendimiento extremadamente original. Fue construido por un hombre de la clase artesana, no por un arquitecto culto formado en una academia renacentista. No fue financiado por algún príncipe o gran hombre, sino que cada centavo de sus costos tuvo que ser reunido por el mismo Burbage. Fue diseñado para ser autosuficiente, y una fuente de ingresos para sus actores-propietarios. Fue, por lo tanto, algo bastante diferente de los teatros cultos de Italia, financiados por príncipes y diseñados para el entretenimiento de una pequeña élite. Fue un teatro popular diseñado para vastas audiencias populares y tuvo que mantenerse con las utilidades de la taquilla. Fue entonces realmente el primer teatro moderno probablemente en el mundo, y sin duda en Inglaterra.

Burbage había calculado bien: su emprendimiento cubrió una necesidad pública y las audiencias afluyeron para ver las obras en este edificio donde, por primera vez, los comediantes podían actuar en un teatro especialmente diseñado para ello y no, como hasta ese momento, en instalaciones temporarias provistas por los salones de las grandes casas, las posadas u otros lugares parecidos. Casi inmediatamente se hizo necesario un anexo para el teatro y se construyó el Courtain.[9] Es probable, aunque no sabemos casi nada de él, que este segundo teatro haya sido modelado sobre la base del exitoso teatro original.

Pero el Teatro estuvo rodeado de problemas, particularmente debido a que el propietario del terreno en el cual fue construido suspendió el alquiler y amenazó con demoler el edificio. La historia de los pleitos judiciales sobre esta cuestión ha sido narrada muchas veces. El punto fundamental era que el propietario del terreno no tenía poderes legales sobre el edificio construido en él, y por lo tanto los entusiastas del Teatro pudieron vencerlo al desarmar y re-erigir el edificio en otro solar. La dramática historia de cómo, a fines del año 1599, Cuthbert y Richard Burbage contrataron al carpintero Peter Street y a sus hombres para acarrear las maderas desde el Teatro a la otra orilla del río, ilustra el excepcional entusiasmo de la familia Burbage, y de los carpinteros y ebanistas, por los nuevos teatros.[10] El edificio erigido en Bankside por Peter Street, en parte con restos del Teatro demolido, fue el Globo, propiedad de la compañía de actores

del Lord Chambelán, a la cual pertenecía Shakespeare.

El Globo comenzó una triunfante y exitosa carrera como una empresa comercial bien organizada, y como la casa para la cual el dramaturgo más importante del mundo escribió muchas de sus obras. Evidentemente la influencia del Teatro original fue muy fuerte, al punto concreto de utilizar algunos de sus materiales, aunque es probable que su diseño haya sido mejorado. Como uno de sus actores-propietarios, el mismo Shakespeare pudo haber tenido alguna opinión en el diseño mejorado del Globo.

El éxito del Globo es testimoniado por el hecho de que cuando Henslowe construyó el teatro de la Fortuna en 1600, contrató a Peter Street como constructor, y el contrato especificaba que tenía que ser igual al Globo, salvo por un aspecto. El Globo original se incendió en 1613, pero un segundo Globo fue inmediatamente erigido sobre los mismos cimientos. Usualmente se cree que, dado que el viejo repertorio de obras continuó representándose en el nuevo teatro, el segundo Globo se asemejaba mucho al primero. Fue descripto como "el más bello teatro que jamás haya habido en Inglaterra".[11] Ambos Globos tuvieron la ventaja de la aprobación y la protección real, pues Jacobo I se hizo cargo personalmente de la compañía de actores del Lord Chambelán en 1603.[12] Se convirtieron en Criados del Rey,[13] y su teatro, tanto el primero como el segundo, se volvió el teatro aprobado por la realeza.

La carrera de Shakespeare como dramaturgo comenzó (por supuesto que no sabemos con exactitud cuándo, sólo que ya estaba bien establecido hacia 1592) algunos años después de la aparición del primer Teatro de James Burbage. Sus primeras obras pudieron haber sido escritas para los teatros anteriores al Globo. Luego de la construcción del Globo, escribió para éste, hasta que su compañía comenzó a utilizar el teatro privado de Blackfriars en 1608. Por lo tanto la aparición de Shakespeare como dramaturgo es posterior a la aparición de los nuevos teatros, y el teatro particularmente asociado con él, el Globo, fue la culminación del movimiento teatral iniciado por el padre de sus amigos, los Burbage. Shakespeare no escribió para un mundo medieval en el cual no había teatros o edificios especialmente diseñados para actuar. Escribió para un mundo, en el que los nuevos teatros ya habían nacido cuando él comenzó, y que habrían de continuar desarrollándose y floreciendo extraor-

dinariamente mientras su carrera progresaba. El drama shakespeariano y el tipo shakespeariano de teatro se implican el uno al otro como dos fenómenos estrechamente relacionados.

Lamentablemente, el único de los teatros londinenses del cual tenemos una representación visual no es el Globo, ni ninguno de los de la serie de Burbage que condujo al Globo, ni tampoco el de la Fortuna —cuyo contrato establece que debía ser en parte parecido al Globo—, sino el del Cisne, construido en 1595 (esto es, casi cuatro años antes que el Globo). El bosquejo del Cisne realizado por de Witt, o mejor dicho la copia contemporánea de ese bosquejo hecha por Arend van Buchell, es una fuente primordial de información sobre los teatros isabelinos. Tres pisos de galerías rodean un espacio central al aire libre, el "patio", traducido como *planities siue arena*. El escenario abierto se proyecta hacia el patio. Su pared posterior, en la cual hay dos puertas y una galería superior, está formado por el muro de la "casa de disfraces", transcripto como *mimorum aedes*, la "casa de los actores". Dos columnas clásicas sobre el escenario soportan un techo que avanza desde el muro de la casa de disfraces y forma una cubierta para la parte interna del escenario. Sabemos por muchos documentos y referencias que la superficie inferior de esta cubierta del escenario interior estaba pintada con una representación de los cielos. En documentos teatrales generalmente se la llama "los cielos".[14] El tercer piso de la casa de disfraces se proyecta por sobre la altura de las galerías circundantes. Dos entradas, caratuladas *ingressus*, están señaladas, y conducen desde el patio hacia las galerías de asientos.

Este burdo bosquejo de lo que parece un edificio bastante primitivo no nos produce una impresión fuertemente clásica. Aún así, no hay duda de que de Wit pensó que veía influencia clásica en este anfiteatro londinense. Utiliza el término clásico *proscenium* para el escenario. El piso superior de las galerías le recuerda al *porticus* que corría alrededor de la parte alta del auditorio clásico. El empleo de la palabra *orchestra* aplicada a los asientos a un lado del escenario es incorrecto;[15] lo usa para designar los asientos para la nobleza cerca de la escena, mientras que, sin duda, la orquesta clásica debería en verdad corresponder al patio. Este uso equivocado de la terminología es típico del Renacimiento, período en que hubo una gran confusión respecto

de las partes del teatro clásico. Esto no desmerece la impresión general de que de Witt creyera estar viendo un tipo de teatro o anfiteatro clásico, con asientos dispuestos en galerías alrededor de un espacio descubierto hacia el cual se proyecta un escenario abierto.

El bosquejo enfatiza con fuerza las dos columnas clásicas que soportan los "cielos". Estas, como sabemos, fueron halladas en otros teatros, y hay una referencia a ellas en los contratos y otros documentos mediante la poco pretenciosa palabra "postes".

En el texto latino que acompaña a este apunte de Witt dice:

> Hay en Londres cuatro teatros *[anphitheatra]* de remarcable belleza, que llevan diferentes nombres según sus diversos carteles. En ellos una acción diferente *[varia scaena]* es presentada diariamente al pueblo. Los dos más elegantes de éstos están situados hacia el sur, más allá del Támesis, llamados, por los carteles que exhiben, la Rosa y el Cisne. Dos más están fuera de la ciudad hacia el norte, y se llega a ellos *per Episcopalem portam*, en la vernacular "Biscopgate". También hay un quinto, de construcción diferente, dedicado a combates de fieras, donde muchos osos, toros y perros de tamaños estupendos son mantenidos en guaridas y jaulas separadas, los cuales, siendo enfrentados entre ellos, brindan al hombre un muy placentero *[jucundissimum]* espectáculo. De todo los teatros, sin embargo, el más grande y más distinguido es aquel en donde el cartel es un cisne (comúnmente llamado teatro del Cisne) ya que tiene espacio para tres mil personas, y está construido con un muro de pedernal (muy abundante en Bretaña) y soportado por columnas de madera pintadas en una imitación tan excelente del mármol que podría engañar incluso al más curioso *[nasutissimos]*. Dado que por su forma parece aproximarse a una estructura romana, lo he retratado arriba.

Este pasaje ilustra la confusión prevaleciente en el Renacimiento entre los teatros para espectáculos dramáticos y los anfiteatros para deportes de animales. De Witt es afectado por ella cuando incluye entre los teatros de Londres al Jardín de París, sitio para liza de osos en Bankside, que había sido reconstruido en 1583. Si, como supone de Witt, había una base de conglomerado de piedra por detrás de las galerías de madera del Cisne, esto lo diferenciaría de todos los demás teatros de Londres que, por lo que sabemos, estaban completamente construidos en madera.

El impresionante relato de de Witt sobre el tamaño, la popularidad y el esplendor de los "anfiteatros" londinenses es importante también por el énfasis puesto en el modo en que la pintura de los teatros contribuía a su aspecto clásico. Las columnas de madera del Cisne, hábilmente pintadas para imitar el mármol, evidentemente impresionaron mucho a de Witt; esos falsos efectos de mármol por lo general eran pintados en los arcos de madera erigidos en ocasión de las entradas triunfales. Las columnas a las cuales se refiere probablemente no sean únicamente los "postes" sobre el escenario, sino también aquellas que sostenían las galerías y que sólo están indicadas en forma sumaria en el bosquejo. De esta manera, el edificio completamente pintado debió tener un efecto más clásico que la crudeza que el bosquejo sugiere. El culto visitante holandés apreció sobre todo aquello que él pensó que era su clasicismo, y concretamente afirma que la razón por la cual hizo un bosquejo fue porque parecía "obra romana". Encuentra una razón de anticuario para registrar un espécimen de los "anfiteatros" londinenses.

Es una pena que ningún forastero curioso y culto, en una visita a Londres algunos años después, no haya hecho un apunte sobre el Globo que, luego de 1600, seguramente se hubiera destacado como el más suntuoso de los teatros. Es por eso que el intento de reconstrucción del Globo tiene que estar basado en el bosquejo de otro teatro, y de uno que puede haber sido de un tipo muy diferente. Los pilares que se ven en el esquicio debajo del escenario, han sugerido a algunos investigadores que el Cisne pudo haber sido un teatro de "doble propósito", esto es que también podía ser usado para combates de fieras, para lo cual el escenario era retirado.[17] El contrato del teatro de la Esperanza,[18] construido en 1614 —y que fue sin duda un teatro de doble propósito— establece que debe tomar como modelo al Cisne, lo que tiende a confirmar esta consideración del bosquejo del Cisne como probablemente no representativo de un teatro público con escenario permanente.

La única otra evidencia visual hasta ahora disponible sobre los teatros londinenses debe ser buscada en los mapas de Londres de los siglos XVI y XVII, en varios de los cuales el Globo y otros teatros de Bankside están señalados. A pesar de sus características tan confusas y poco confiables, los historiadores del teatro se han ocupado enormemente de estos mapas. Los pequeños edificios que repre-

sentan a los teatros son a veces redondos, a veces poligonales. La reconstrucción hecha del Globo por un investigador lo transforma en un edificio octogonal porque en un mapa el pequeño objeto señalado como el Globo parece tener ocho lados. Otro investigador descarta este mapa como poco confiable. Los mapas se copian unos a otros de una manera preocupante. Aún en el mapa de Hollar, considerado como uno de los más confiables, las etiquetas "el Globo" y "Jardín de los Osos" parecen haber sido aplicadas a los edificios equivocados. No puede pretenderse que los mapas den información arquitectónica precisa sobre los edificios que sólo sumariamente señalan.

La información brindada por mapas pictóricos de este tipo sólo puede ser de carácter general. Muestran que el "Jardín de los osos" era un anfiteatro bastante similar a los anfiteatros teatrales. Muestran que los anfiteatros teatrales —y por supuesto las representaciones del Globo en los mapas son las que atraen mayor interés— eran edificios redondos, o bien poligonales. El mapa llamado Merian elige la forma poligonal; muestra el Jardín de los Osos, el Globo y otros teatros como polígonos. Este mapa es derivado (está basado en el mapa de Visscher aunque con algunas diferencias.

El hecho obvio con respecto a los pequeños y vagamente retratados teatros redondos o poligonales en los mapas es su marcada diferencia con el resto de los edificios londinenses representados. Las iglesias, las mansiones, las calles, en estos mapas del viejo Londres, aún son medievales. Pero estos teatros, con su preferencia por lo redondo o lo poligonal, parecen un fenómeno nuevo en la vieja ciudad.

¿Cuál era la influencia detrás de la súbita erupción en Londres de los nuevos teatros desde 1576 en adelante? Si imaginamos plantear esta pregunta a una persona reflexiva que tenga cierto conocimiento general de las tendencias más importantes de la cultura del Renacimiento en Europa, sin duda su respuesta será que el movimiento del teatro en Londres debe estar de alguna manera conectado con el resurgimiento del teatro antiguo, que emanaba del redescubrimiento y el estudio intensivo de Vitruvio en Italia. La construcción de teatros no era conocida en Inglaterra durante la Edad Media, así como en ningún país europeo. La construcción teatral comienza repentinamente en Londres en el siglo XVI. La inferencia parece obvia: fue un movimiento renacentista, no medieval; un retorno a la antigüedad del

Renacimiento, en este caso, un retorno al teatro antiguo. Así pareció a sus contemporáneos. El predicador puritano vio al teatro de Burbage como una vuelta al viejo teatro de Roma. De Witt vio al Cisne como una obra romana.

Pero esta solución al problema ha encontrado poca aceptación entre los estudiosos modernos del teatro isabelino, al cual usualmente se supone enteramente inocente de influencias clásicas. Una tradición que comenzó temprano y tuvo larga vida afirmaba que el origen de estos teatros debía ser buscado en los patios de las posadas. Esta teoría ha dado lugar en tiempos más recientes a aquella de que el teatro isabelino se desarrolló a partir de los salones, y de los biombos[19] colocados en los salones ante los cuales las obras eran representadas en aquellos días en que los actores no tenían teatros especialmente construidos para ellos. El moderno estudio intensivo de las procesiones y representaciones en las calles, en todos los países, ha contribuido a que sean consideradas una influencia sobre los teatros. Un enorme caudal de material muy valioso para la historia del teatro ha surgido de estas búsquedas, pero su tendencia general es a mirar hacia atrás, a ver a los teatros isabelinos como una suerte de resurgimiento medieval, un movimiento iniciado por actores relativamente ignorantes para proveerse bases para sus actividades profesionales en teatros que continuaran sus viejas condiciones de actuación, aunque en una forma más permanente.

Estas conclusiones dejan fuera de la cuestión el hecho más sobresaliente de los teatros isabelinos, justamente el de ser un fenómeno completamente nuevo que brindaba a los actores un edificio teatral y un escenario especialmente diseñado, y los liberaba de las viejas condiciones en las cuales actuaban, asistidos únicamente por instalaciones provisorias y temporarias. A pesar de que las influencias de las antiguas condiciones debieron persistir en la práctica actoral de los isabelinos, y producir modificaciones en sus teatros, parece muy improbable que la aparición del Teatro y sus sucesores pueda ser totalmente explicada como una prolongación de las condiciones de actuación anteriores por actores ignorantes. La mente de algunos investigadores parece proceder en una dirección opuesta a aquella de un observador del Renacimiento como de Witt. Están decididos a no ver influencia clásica, para ver sólo un teatro popular desenvolviéndose desde el pasado medieval, en tanto que

de Witt tiene casi que excusarse a sí mismo por registrar un teatro popular afirmando que parece obra romana.

Varios factores han contribuido a la convicción de muchos investigadores de que no puede haber habido influencias clásicas genuinas en los teatros isabelinos, a pesar de que a algunos contemporáneos pudiera haberles gustado pensar en ellos como antiguos, otorgándoles así —injustificadamente, se afirma— el brillo que cualquier sugerencia de antigüedad romana tenía para la mente renacentista. El edificio representado en el bosquejo de de Witt no se compara favorablemente con un teatro del Renacimiento italiano, tal como el Teatro Olímpico. Sabemos que el techo de la galería superior del Globo era de paja, y la paja no condice con nuestras nociones de un teatro clásico. Aparte del techado de la galería superior y de la cubierta parcial sobre el escenario, los teatros de Londres eran descubiertos y estaban abiertos hacia el cielo, como los teatros antiguos. Pero esta característica fue interpretada como debida a la necesidad de iluminación natural dado el deficiente estado de desarrollo de la iluminación artificial. En este sentido puede ser observado que el problema de la iluminación artificial parece haber sido fácilmente resuelto en el teatro privado de los Blackfriars, un teatro completamente techado que los Hombres del Rey usaron desde 1608 en adelante. James Burbage ya estaba planeando usar la propiedad de los Blackfriars como un teatro cubierto en 1596, aunque su proyecto no fue realizado sino más tarde. Esto puede sugerir que la explicación de la iluminación natural para justificar el carácter descubierto de los teatros públicos puede haber sido exagerado, y que los teatros techados e iluminados artificialmente pudieron haber sido usados desde el principio, de haberlo querido. Por lo tanto, puede ser planteada legítimamente la pregunta sobre si los teatros de Londres eran o no descubiertos por imitación de los teatros antiguos al aire libre.

La misma expresión "teatro público" es clásica. *Omnia publica lignea theatra*, dice Vitruvio, al mencionar el hecho de que los teatros públicos en Roma a veces eran construidos en madera. Los teatros de Roma eran teatros públicos, teatros populares que podían contener a miles de personas. Por su popularidad, su carácter descubierto y su tamaño, los teatros isabelinos y jacobinos estaban mucho más cerca de los grandes teatros públicos de la antigua Roma que los pe-

queños teatros cortesanos del Renacimiento italiano. En su objetivo de popularidad y tamaño, el teatro renacentista inglés no era anticlásico. Por el contrario, estos hitos pueden sugerir que era una adaptación del antiguo teatro hecha para conformar las condiciones contemporáneas, una adaptación popular, moviéndose en una dirección diferente y con un propósito distinto al de una adaptación cortesana pero no necesariamente, por ese motivo, ignorante de los principios clásicos.

El estilo primitivo en que están redactados los contratos de construcción de los teatros puede sugerir que los carpinteros o ebanistas que los construyeron estuvieran trabajando sólo en un nivel artesanal sin ningún entendimiento de la teoría arquitectónica erudita. Sobreviven dos de estos contratos. Uno es el contrato entre Peter Street, Philip Henslowe y Edward Alleyn para la erección del Fortuna. El otro es el contrato entre Gilbert Katherens y Philip Henslowe para la erección del Esperanza. De estos dos, el contrato del Fortuna es el más importante, ya que establece que éste debe ser realizado como el Globo, excepto por ser cuadrado, y Peter Street es el hombre que había recientemente construido el Globo, en parte con materiales transportados desde el Teatro.

Como todos sus contemporáneos, el redactor del contrato del Fortuna usa la palabra "postes" para los soportes de madera, aunque sabemos perfectamente bien por el dibujo de de Witt y otras fuentes que estos postes de madera debían ser revestidos y pintados para parecer columnas clásicas. Los postes del Fortuna, así lo establece el contrato, no debían ser iguales a los del Globo, ya que habían de ser cuadrados. Debían tener "proporciones talladas llamadas Sátiros para ser ubicadas y puestas en el Tope de cada uno de los mismos postes". Estos sugiere alguna noción de la importancia de las proporciones en el modelado de un poste, esto es una columna clásica con su capitel.

El escenario del Fortuna, establece el contrato, debía "extenderse hacia el centro del patio", presumiblemente en este punto siguiendo al escenario del Globo que Street había construido el año anterior. La palabra patio —utilizada siempre para referirse al espacio abierto hacia el cual se proyectaba el escenario, y que proveía ubicación de pie para los "villanos"— brindó al principio gran aliento a la vieja teoría de que los teatros isabelinos se desarrollaron a partir del

patio de la posada como sitio para representaciones dramáticas. El patio isabelino realmente se corresponde con la orquesta del teatro antiguo, el espacio abierto hacia el cual avanza el escenario. Y la indicación según la cual el escenario debe extenderse hasta el medio del patio se corresponde con aquella que puede encontrarse en los escritos de Vitruvio sobre el teatro romano: que el proscenio, o frente del escenario, debe estar sobre el diámetro de la orquesta.

El contrato llama "casa de disfraces" al edificio sobre el escenario, nombre por el cual siempre fue conocido. Podría señalarse que esta palabra "casa" —usada siempre para referirse a dicho edificio— está en conflicto con la teoría de que el muro de la casa de disfraces del teatro isabelino debe ser entendido como una evolución del biombo del salón — la pantalla que dividía parte de una gran sala— y que era utilizado como fondo para las obras cuando los comediantes actuaban en salones. Pero la casa de disfraces seguramente fue pensada como una casa, sino ¿porqué iba a ser siempre llamada así?. Era una casa teatral que, por supuesto, cumplía una función de pantalla para los actores. Pero su frente, que formaba el fondo del escenario, seguramente pretendía representar el frente o la fachada de una casa. Del mismo modo que el *frons scaenae* en el teatro clásico representaba la fachada de un palacio clásico.

El lenguaje primitivo sobre postes, patios, casas de disfraces y similares, usado por los isabelinos y jacobinos para las partes de sus teatros, puede entonces encerrar cierto conocimiento del teatro clásico. Cuando el contrato del Fortuna habla de "proporciones", de un escenario extendiéndose "hacia el medio del patio", nos permite entrever un mayor conocimiento detrás de las palabras de lo que el estilo iletrado puede conducirnos a suponer.

El contrato del Fortuna habla de un "Trazado" o plano, que acompaña al contrato. Por desgracia este "Trazado" no ha sobrevivido, pero su existencia indica la capacidad de los diseñadores teatrales para dibujar planos arquitectónicos.

Dado que James Burbage, constructor del primer Teatro, era un carpintero o ebanista y también lo era Peter Street, constructor del Globo y el Fortuna surge como una cuestión de cierta importancia averiguar qué clase de hombre puede haber sido un carpintero o ebanista isabelino.

Los historiadores de la arquitectura de la era Tudor han hecho grandes progresos sobre este problema en los últimos

años, y ha sido demostrado que en este período los artífices o artesanos profesionales eran los arquitectos, responsables tanto del diseño como de la construcción de los edificios. Dibujos y planos realizados por constructores artesanales del período —como John Thorpe[20] o los Smithsons—[21] han sido publicados en buenas ediciones. El estudio de la Oficina de Obras,[22] la principal organización de la construcción en Inglaterra, ha demostrado que su jefe o "inspector" era casi siempre un albañil o un carpintero profesional. Este nuevo trabajo sobre la historia arquitectónica del período aún no ha sido integrado con el estudio del surgimiento de un nuevo tipo de edificio en madera, diseñado y construido por ebanistas o carpinteros: el teatro del Londres isabelino y jacobino. Cabe esperar que los historiadores de la arquitectura pronto acudan en asistencia de los historiadores del teatro y los ayuden a resolver sus problemas.

En su estudio sobre *Tres arquitectos isabelinos,* Sir John Summerson[23] se ha ocupado de documentos inéditos en la Oficina de Obras para reconstruir tres oscuros personajes de los períodos isabelino y jacobino temprano: Robert Adams, John Symonds y Robert Stickells. Estos hombres trabajaron como arquitectos y eran capaces de dibujar planos, pero ejercieron en un, por así decirlo, humilde nivel. Los tres parecen haber sido tanto ebanistas como albañiles, trabajadores tanto en madera como en piedra; parece ser que hubo algún tipo de conexión entre el gremio de los ebanistas y el gremio de los albañiles. Uno de ellos, Stickells —quien se describe a sí mismo como maestro libre albañil[24] en su testamento, conoce algo de teoría de la arquitectura clásica y es dado a reflexiones filosóficas sobre arquitectura, como lo demuestran sus documentos publicados por Summerson, quien los describe como "semi-ilustrados y al mismo tiempo esotéricos".[25] Stickells se mueve entre la admiración y el rechazo de la arquitectura antigua. En sus momentos de admiración hace comentarios que muestran, a pesar de su escritura y estilo primitivo, que entiende parte de los principios básicos de la arquitectura clásica tal como fueron expresados por Vitruvio y continuados en el resurgimiento neoclásico del Renacimiento, principalmente que las proporciones de un edificio deben estar basadas en las proporciones del cuerpo humano. Cuando Stickells discute la construcción de un "edificio público", la altura de sus pisos, el grosor de sus paredes y "postes", agrega lo siguiente:

Estas cosas (o sea las proposiciones del edificio del cual ha estado tratando) consisten en el hombre mismo, pues el hombre es la criatura proporcional y Racional, y por lo tanto aquello que sea hecho sin las Reglas de la proporción, no es sino un asunto incierto, lo cierto tiene sus verdaderas cantidades y medidas, y lo incierto, es creado a partir de la ignorancia.
Hay dos tipos de edificios, uno con sentido; el otro sin sentido; Lo antiguo es sentido; lo moderno sin sentido...

He aquí un carpintero o ebanista, albañil o arquitecto isabelino o jacobino (Stickells ejerció durante el período isabelino pero murió recién en 1620), que está luchando por expresar las reglas básicas de proporción en el lenguaje de un obrero. Sabe que las proporciones de un edificio están basadas en aquellas de la "criatura proporcional y racional", el hombre. Distingue entre la arquitectura antigua, basada en estas proporciones, y los edificios modernos erigidos en la ignorancia de las reglas de proporción. Uno tiene sentido, y es "asunto cierto"; el otro no tiene sentido, asunto incierto sin los sólidos cimientos de las reglas de proporción. "Lo antiguo es sentido; lo moderno sin sentido".

Se puede conjeturar que Stickells puede estar reproduciendo en forma confusa nociones del Prefacio a Euclides de Dee.[27] Puede ser valioso comparar su estilo y lenguaje con aquel del contrato del teatro de la Fortuna. Stickells no está, por supuesto, hablando sobre el teatro, pero es interesante como indicador de que semi-instrucción no es sinónimo de ignorancia de la teoría arquitectónica antigua.

Por lo tanto, pudo haberse esperado que James Burbage, en su grado de ebanista, supiera algo sobre teoría arquitectónica de la Antigüedad. Como padre de los amigos íntimos de Shakespeare, sería muy raro que haya sido semi-instruido, o del nivel de Stickells. Tal vez deberíamos verlo ejerciendo una posición de ebanista ilustrado como la de Inigo Jones, quien comenzó su vida como ebanista de Londres muchos años después, pero todavía en la era isabelina.

Como otros ebanistas isabelinos, James Burbage diseñó un edificio, el Teatro. ¿No hubiese deseado él que ese teatro fuese un edificio antiguo, con sentido, no un edificio moderno, sin sentido? ¿No hubiese aplicado para su erección las antiguas reglas de proporción? Y Burbage, además de ser un ebanista, era un actor, con conocimientos prácticos sobre actuación y sobre los requerimientos de los comediantes para un teatro bueno y práctico. Un hombre así era ideal-

mente apto para realizar esa original adaptación del teatro antiguo que inició el movimiento del teatro popular en el Renacimiento inglés.

De los investigadores modernos, algunos han estado a favor de cierta influencia clásica en los teatros públicos, particularmente. Lily B. Campbell en su libro *Escenas y máquinas en el escenario inglés durante el Renacimiento,* publicado por primera vez en 1923. Su libro trata básicamente sobre Inigo Jones y su introducción de escenas perspectivas en las mascaradas de la corte de los Estuardo, pero tiene algunos capítulos introductorios sobre la historia anterior del teatro en Inglaterra. Del Teatro de James Burbage dice: "Sería extraño, sin duda, que un hombre de los intereses de Burbage no conociera algo de las teorías de Vitruvio y de la opinión continental con respecto a la arquitectura teatral".[28] Hace la importante sugerencia de que la confusión entre teatro y anfiteatro en el Renacimiento pudo haber afectado a los teatros públicos de Londres.[29] Cita las palabras del Reverendo John Stockwood con respecto al Teatro de Burbage como un regreso al "viejo teatro en Roma"[30] y señala que el dibujo de de Witt sobre el Cisne y sus comentarios sobre él testimonian que "estos teatros tempranos de Inglaterra eran reconocidos como construidos según modelos clásicos.[31] Establece que el así llamado escenario-delantal[32] isabelino deriva obviamente del escenario clásico. De esta manera bosquejó la idea, sin llegar a completarla (ya que este no era el interés principal de su libro), de que los teatros ingleses tempranos pueden haber sido una adaptación del teatro clásico que precedió al teatro de "escenario pintado" y de "escenas perspectivas" introducido por Inigo Jones.

Además, apuntó a una posible fuente para la difusión del conocimiento de Vitruvio en la época de Burbage, principalmente el Prefacio para la traducción inglesa de Euclides de Dee.[33] Si esta pista que ella dio en 1923 hubiera sido seguida, el curso de la historia del teatro en los años posteriores, con su sesgo predominantemente anticlásico, hubiera sido diferente. Puesto que el Prefacio de Dee descarta una de las principales objeciones a la posibilidad de influencia clásica en el teatro público, y demuestra que Dee difundió los principios de Vitruvio a través de un Prefacio popular, escrito en inglés, y dirigido a gente inteligente pero no necesariamente académica ni erudita. El gran obstáculo

para la influencia clásica en los teatros públicos ha sido la supuesta ignorancia del actor y ebanista que diseñó el primero, y de los simples carpinteros o ebanistas que fueron contratados para construir los siguientes. Pero ¿no podían aquellos hombres haber sido justo el tipo de personas intensamente estimuladas por la liberalidad de Dee al, por así decirlo, abrir las puertas del palacio de la arquitectura en su popular Prefacio?

Volvamos a enfatizar dos fechas significativas. El Prefacio de Dee fue publicado en 1570. James Burbage erigió su Teatro en 1576. Durante esos seis años, el Prefacio y el Euclides habían estado diseminando un nuevo entusiasmo entre los "artesanos comunes", mostrándoles nuevas aplicaciones prácticas de la geometría y las matemáticas que ellos conocían por experiencia, nuevos significados en ellas, y abriendo una nueva visión de la arquitectura antigua como la reina de todas las ciencias. Es dentro de este movimiento de fermentación donde deberíamos, creo, ubicar a James Burbage, ebanista y actor, que desea construir un teatro. Inevitablemente hubiera querido que su teatro fuera algo parecido a un teatro antiguo, y hemos visto que los teatros ingleses daban la impresión a los contemporáneos de ser algo parecido a los teatros antiguos. A pesar de esta evidencia, ha habido una tendencia a continuar pensando en los teatros isabelinos como de alguna manera desarrollados entre comerciante que pudieran haber sabido poco o nada del resurgimiento erudito del teatro vitruviano en grupos académicos exclusivos en el continente europeo. Esta dificultad está ahora completamente resuelta por el estudio de la propagación de las influencias vitruvianas realizada por Dee precisamente entre la clase de hombres a la que Burbage pertenecía. La aparición del Teatro de Burbage en 1576 sería el resultado tanto del movimiento teatral en boga —cuyo creciente atractivo popular hizo que los actores pensaran en proveerse de un teatro permanente sobre una base comercial ("para el mejor mantenimiento de su propio estado", como podría decir Dee)—[34], como del movimiento vitruviano popularizado por Dee. El teatro resultante de estos dos movimientos, ambos extremadamente vigorosos, puede muy bien haber sido una adaptación del teatro antiguo, más exitoso —por haber sido realizado con pleno conocimiento de las necesidades prácticas de los actores para dirigirse a audiencias numerosas— que cualesquiera otros teatros del

Renacimiento temprano, en la mayoría de los cuales el elemento erudito predominaba sobre una verdadera comprensión de esas necesidades.

Y en lo que respecta a la esfera del patronazgo, un aspecto tan importante del esfuerzo renacentista, se puede percibir una conexión entre John Dee y la construcción del Teatro de James Burbage.

La compañía de actores para la cual fue construido el Teatro de Burbage estaba bajo la protección de Robert, conde de Leicester.[35] Esto no involucraba ninguna asistencia financiera, los comediantes se bastaban solos, pero su protección era muy necesaria para ellos como una defensa contra la animosidad de las autoridades cívicas y los puritanos, quienes constantemente querían imponerse sobre ellos en un intento de interferir con sus esfuerzos. Leicester mismo era un líder del partido Puritano y, como tal, podía haberse esperado que compartiera su animosidad hacia la escena; sin embargo, él alentaba a su compañía de actores, ganándose con ello los reproches de un clérigo puritano, John Field, en una carta de 1591:

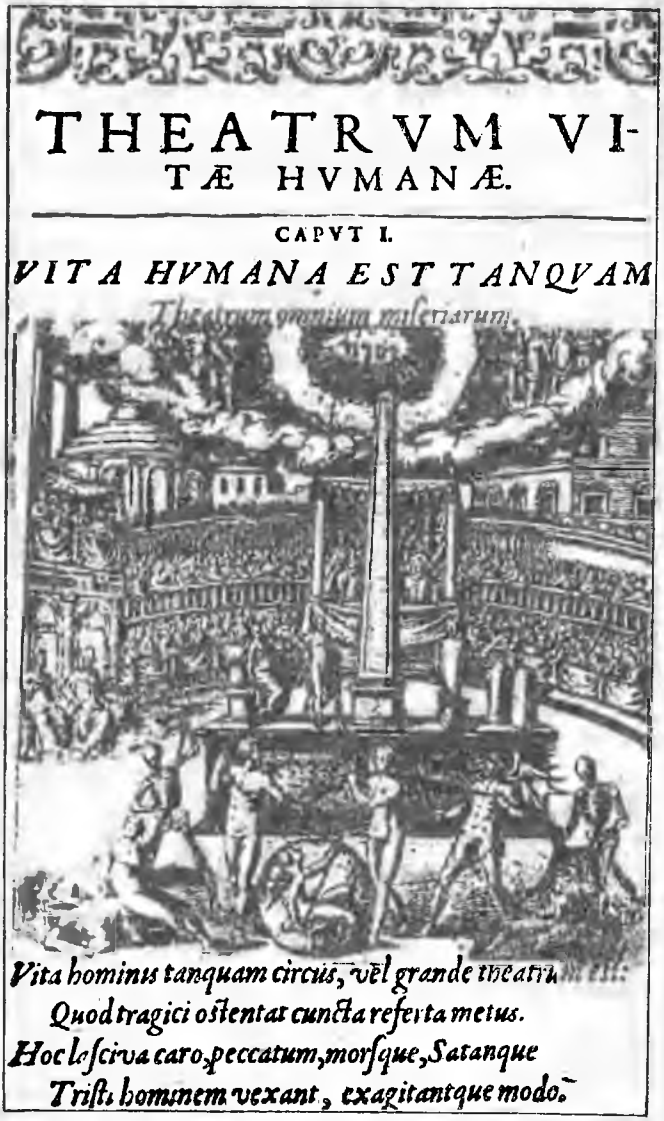
> Más se enfurece Satán, más valiente eres tú bajo el estandarte de aquel que no puede ser vencido. Y yo humildemente insto a tu honorabilidad a tomar en consideración como brindas tu mano, tanto en causa malignas, como en favor de hombres impíos, como últimamente hiciste con los actores para gran pena de todo lo sagrado.[36]

La actitud ambivalente de Leicester de dar apoyo público al partido Puritano dominante mientras que al mismo tiempo alentaba actividades —como el drama— a las cuales el partido era fuertemente adverso, es una característica del período y de las propias políticas de la reina. Cuando Burbage erigió en 1576 ese impío Teatro pagano, tan parecido al viejo teatro en Roma, la poderosa protección de Leicester sobre su compañía de actores fue un elemento importante para el éxito de la empresa que, de otra manera, podría haber zozobrado bajo los ataques de los predicadores puritanos y otros enemigos.

Ahora bien, Leicester era además un defensor de John Dee. De hecho fue realmente Leicester quien introdujo a Dee en el servicio de la reina poco después de su ascención. Dee señala que fue encomendado a la reina por el conde de

Pembroke y por "Lord Robert, luego conde de Leicester".[37] También afirma que fue por consejo de Leicester que calculó astrológicamente un día auspicioso para la coronación de la reina.[38] Tanto la reina como Leicester acostumbraban a visitar a Dee en Mortlake. El sobrino de Leicester, Philip Sidney, estudiaba bajo la guía de Dee. El discípulo y amigo de Dee, Thomas Digges, era un protegido de Leicester, quien lo empleó en varias de sus empresas debido a sus conocimientos científicos.[39]

Fue gracias a la protección de Leicester y de la reina que el "conjurador" pudo continuar sus actividades filosóficas y científicas, algunas de las cuales fueron útiles al estado, aunque nunca fue adecuadamente remunerado por ellas, ni públicamente reconocido, ni indemnizado por la triste desgracia del daño hecho a su biblioteca e instrumentos científicos por el populacho. En resumen, que la posición de Dee era bastante parecida a la de los actores: altamente impopular en algunos barrios pero protegido, aunque no en forma oficial, por los poderes existentes. El gran Leicester puede no haber estado desinteresado en el proyecto de James Burbage de construir un teatro público. Puede incluso haberlo visto como una útil empresa pública que añadiría prestigio a Londres. Puede haber sugerido que el consejo y la biblioteca de John Dee fueran útiles en su planificación, aunque no hubiera respaldado o apoyado públicamente el proyecto por razones políticas. De la misma manera en que él, y la reina Isabel, nunca respaldaron o apoyaron públicamente a John Dee. Este cisma entre política pública y aliento privado puede dar razón de la penumbra que rodea a algunas de las grandes figuras del período, como John Dee, y no nos deja una descripción adecuada de logros importantes, como la construcción del Teatro de James Burbage, el antecesor inmediato del Globo.



Theatrum vitae humanae a I. I. Boissard... conscriptum, et a Theodoro Bryio artificiossissimis historiis illustratum (Metz), 1596 (?).

EL TEATRO COMO EMBLEMA MORAL

Frances Yates

Alberti comienza su capítulo sobre el teatro antiguo con una defensa del teatro frente a las gentes de estricta observancia religiosa, llamándolo templo de la humanidad y comparándolo con el Templo de los Judíos. Estimo que los ataques de los puritanos ingleses al teatro, y también las respuestas a estos ataques, podrían ser vistos bajo una nueva luz si fuera posible comprender que ambos partidos probablemente conocieran el capítulo de Alberti, con su apertura moral y religiosa. Para los puritanos una interpretación de este tipo acerca del teatro sería una blasfemia, pero sus oponentes pueden haber sido alentados por ella en el sentido de considerar al teatro antiguo como un emblema religioso y moral. De hecho existió un escritor al que podríamos llamar, en el sentido más limitado de la palabra, un Alberti inglés, es decir, un dramaturgo inglés que continuó la defensa albertiana de las obras y los actores frente a sus censores como una defensa de los comediantes ingleses contra los puritanos. Seguramente Thomas Heywood había leído los escritos de Alberti sobre el teatro antiguo cuando escribió su *Apología de los actores,* publicada en 1612; siempre tiene presente las teorías de Alberti sobre el teatro antiguo cuando se refiere a los nuevos teatros antiguos de Londres.[40]

El florecimiento de los teatros, dice Heywood, es el signo de un estado floreciente. Fue en el apogeo de su gloria y en el cenit de su honor que los romanos edificaron teatros y anfiteatros.[41] Así como Roma fue en su tiempo una gran metrópolis hacia la cual concurrían todas las naciones, es ahora Londres frecuentada por todos los príncipes, todos los estados, todas las naciones, y debe, por lo tanto, proporcionarles "toda la variedad de pasatiempos, deportes y recrea-

ciones".[42] Hay aquí una actitud de considerar a los teatros londinenses como parte de los entretenimientos que una gran metrópolis debe proveer.

Alberti había clasificado a los espectáculos disponibles en la antigua Roma como teatros —si las obras eran actuadas—, anfiteatros —donde se presentaban combates de fieras— y circos, donde los jóvenes nobles se ejercitaban en carreras de carros y otros deportes. Para Alberti las formas de estos tres edificios están íntimamente relacionadas, y sus declaraciones sobre la identidad entre teatros y anfiteatros, salvo por la ausencia de un escenario, contribuyó a difundir esa confusión entre teatro y anfiteatro que circulaba en el Renacimiento, particularmente en Inglaterra. Alberti además considera al circo como un teatro ampliado en forma oblonga. Londres, como la Roma interpretada por Alberti, podía proporcionar los entretenimientos propios de una gran metrópolis en sus numerosos y amplios teatros públicos y en el anfiteatro del Jardín de Paris, y es probable que el patio de torneos de Whitehall, donde los jóvenes nobles se ejercitaban en exhibiciones ceremoniales de caballería,[43] pudiera considerarse como el equivalente londinense del circo romano. Ya sea que esta última forma de exhibición pública haya formado parte o no del primitivo programa londinense de entretenimientos, había ciertamente una confusión, o asimilación, del anfiteatro con el teatro. El Jardín de Paris —o la "lucha de osos"— que figura tan desdichadamente cerca del teatro del Globo en los mapas, fue posiblemente considerado en sí mismo un resurgimiento de la antigüedad, y parte de la gloria de Londres como rival de la antigua Roma por sus espectáculos.[44]

De todos modos, Heywood se concentra en el teatro y su objetivo es elevar el status de los actores mostrando en qué alto concepto los teatros y los actores eran tenidos en la antigüedad; el pasado clásico se transforma en el presente de Londres; el teatro antiguo es visto en términos de los teatros contemporáneos. Antes mencionamos su descripción del suntuoso y magnífico anfiteatro levantado por Julio César.[45] Una "insignia de seda", dice, flameaba en su torre.[46] Los teatros antiguos, por lo que sabemos, no se embanderaban, pero en los teatros públicos isabelinos y jacobinos se anunciaba el comienzo de una obra izando una bandera. El espléndido anfiteatro de Julio César, con su bandera, su elaborada representación de los cielos en la cubierta sobre

el escenario, bien puede ser una alusión a un teatro-anfiteatro más moderno, el Globo. La mente de Heywood procede de manera confusa, pero al menos está convencido de las tremendas alusiones cósmicas de un anfiteatro.

En el poema introductorio de su *Apología de los Actores,* Heywood ve al teatro cósmico como el gran campo de pruebas moral en el cual todos los hombres interpretan los papeles de sus vidas en presencia de Dios.

> Luego nuestra obra comenzó
> cuando nacimos, y al mundo por primera vez entramos,
> y todos hallan salida cuando sus partes terminan.
> Si entonces el teatro al mundo representa,
> como por su redondez parece muy adecuado,
> construido con galerías estrelladas de gran altura,
> en las cuales Jehová como un espectador se sienta,
> y supremo juez para aplaudir al mejor,
> y sus empeños coronar con más que mérito;
> mas que por sus malignas acciones a los demás condena
> a terminar desgraciados, mientras otros heredan los elogios:
> Aquel que niegue que los teatros deban existir,
> puede también negarme un mundo a mí.[1]

El teatro como "teatro del mundo", una representación del cosmos en la que el hombre actúa su papel, ha tomado vuelo aquí hacia el mundo de la alegoría moral. Sin embargo, es por esa misma razón que la defensa que Heywood hace del teatro es importante para la comprensión de los verdaderos teatros públicos ingleses de las eras isabelina y jacobina. El teatro antiguo, en abstracto, condensaba un fuerte estímulo emocional y moral, y el teatro del mundo como un emblema de la vida del hombre era un *topos* muy extendido en el Renacimiento,[48] ya fuera en la forma de teatros de la memoria,[49] emblemas o discursos retóricos. Estas asociaciones no pueden ser completamente separadas de la aparición de los verdaderos teatros antiguos, los teatros públicos de Londres.

Entre las representaciones emblemáticas del teatro como escenario de la vida del hombre hay una que parece haber emanado de un miembro de la familia De Bry, esa firma de editores y grabadores que ha suscitado nuestro interés en relación con la publicación de los libros de Fludd. El libro de emblemas ahora en cuestión, sin embargo, nos devuelve a un período muy anterior a la publicación del libro de Fludd.

El *Theatrum vitae humanae* fue impreso en Metz en 1596;[50] consiste en una serie de grabados de emblemas morales y religiosos, acompañados por poemas y discursos en prosa latina. El libro toma su título del primer emblema sobre el "Teatro de la vida humana". En una apelación al lector, Jean Jacques Boissard aclara que los grabados fueron realizados por Theodore De Bry y que él, Boissard, escribió los poemas y las explicaciones que los acompañan por pedido de De Bry.

Jean Jacques Boissard era un personaje interesante cuya vida y obra no podemos explorar aquí, más allá de mencionar el hecho de que su libro de ilustraciones de trajes de diferentes países fue usado como modelo para algunos retratos ingleses y por Inigo Jones en sus diseños de disfraces para mascaradas.[51] Theodore De Bry era el padre de John Theodore De Bry, editor de las obras de Fludd y fundador de la firma. Visitó Inglaterra a fines del siglo XVI —en 1587 y en otras oportunidades— con motivo de la publicación de relatos de viajes y descubrimientos.[52]

Nuevamente observemos el emblema del teatro que Theodore De Bry grabó, para el cual Jean Jacques Boissard escribió el poema y los demás impresos.

El emblema es una combinación de teatro y circo, como lo expresa la primera línea del poema: "La vida del hombre es como un circo, o un gran teatro". Una numerosa audiencia observa, desde las galerías de un teatro, las miserias de la vida del hombre —las tentaciones de la carne, el pecado, la muerte, y Satán, que tristemente hostiga a la humanidad— expuestas en las alegorías del primer plano. El centro del teatro, por detrás de estas alegorías, no está ocupado por un escenario sino por una alusión al circo. Podría pensarse que el diseñador de este emblema fue influído por las comparaciones y confluencias del teatro con el circo establecidas por Alberti. Allí se encuentra la meta central del circo en forma de obelisco, tal como lo describe Alberti. Y el palco real en el centro de las galerías y los asientos de los nobles separados del pueblo puede haber sido también sugerido por los escritos de Alberti sobre el teatro. Cualesquiera sean los elementos reales del teatro y el circo que hayan sido tomados de la descripción de Alberti, son transformados en alegoría. Sobre el circo-escenario central, el obelisco, el sitial de los ganadores en la carrera de la vida, apunta hacia arriba, hacia la deidad situada más allá de las nubes. Esas nubes son los cielos: aquellos que han vencido en la carrera

y representado bien sus papeles en el teatro, han ascendido más allá de aquellas donde, dentro del círculo del coro angélico, resplandece el Nombre Divino.

Este emblema se halla en una posición clave, conectado por filamentos de asociación —aunque quizás ninguno de ellos sea lo suficientemente fuerte en sí mismo— con temas de importancia para el teatro shakespeareano.

En primer lugar, en el comentario en prosa que lo acompaña, Boissard atraviesa las siete edades del hombre, de la cuna a la tumba, extendiéndose acerca de sus diversas miserias.

> El mundo entero es un teatro
> y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes,

dice el melancólico Jacques en *Como Gustéis,* y luego procede con su catálogo de las miserias de las siete edades del hombre, demasiado conocido como para citarlo aquí. Nos encontramos rodeados de lugares comunes y *topoi* —el *topos* del teatro, el *topos* de las siete edades— y no hace falta suscitar, en este aspecto, ninguna cuestión de influencias. Sólo quiero remarcar que este emblema se adapta muy bien a Jacques y a su melancolía religiosa.[53]

Además, serviría perfectamente para ilustrar la tesis de Heywood del mundo como un teatro

> construido con galerías estrelladas de gran altura,
> en las cuales Jehová como un espectador se sienta,

a observar los actos buenos y malos de los hombres en el teatro de la vida.[54]

Y, finalmente, lo más curioso de todo; recordemos las imágenes mnemotécnicas que el practicante del arte de la memoria debía memorizar en los cinco lugares del escenario en el arte de la memoria de Fludd - Tobías y el Angel, la Torre de Babel, el Barco, el Juicio Final y el Obelisco central. ¿Acaso esas imágenes se refieren al viaje moralizado de la vida humana y sugieren que el Globo estaba siendo utilizado como un teatro mnemónico para la memorización del tipo de moral y los temas religiosos propuestos en el emblema del circo-teatro de Theodore De Bry?.[55]

El *Theatrum vitae humanae* es un emblema o una alegoría, no un plan o una representación de una adaptación

renacentista del teatro antiguo. No obstante, es interesante por ser una representación que combina el elemento clásico —en su evocación del auditorio de un teatro antiguo— con alegorías medievales y alusiones al Cielo y al Infierno, en una manera quizás compatible con la atmósfera del teatro renacentista inglés. Muestra muy claramente que un teatro antiguo pudo ser un teatro religioso; que por sobre los cielos del escenario estaba el Cielo mismo; que debajo del escenario se encontraban el Infierno y el reino del Demonio.

Suele prevalecer la noción de que sólo la Edad Media fue religiosa, mientras que el Renacimiento fue pagano. Hay un profundo malentendido sobre el uso religioso que el Renacimiento hizo del material clásico. El teatro inglés no tuvo que ser un sobreviviente del medioevo para poder expresar el sentimiento religioso y moral. El antiguo teatro inglés podía ser moralizado y transformado en un edificio que no sólo fuera el Teatro del Mundo en el sentido cósmico, sino también en un sentido compatible con el Cristianismo y sus enseñanzas. En el extranjero, iglesias y catedrales eran construidas en arquitecturas neoclásicas para expresar el espíritu religioso. En Inglaterra quizás sólo el teatro público fue capaz de participar en cierta forma de este movimiento y de anticipar la arquitectura eclesiástica del neoclasicismo inglés del futuro.

Notas

[1] La literatura sobre los teatros isabelinos y jacobinos es extensa. Para fuentes documentales, ver E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, revised edition, Oxford, 1951, II, pp. 353 y ss.; G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, VI. Theatres, Oxford, 1968. Sobre el tamaño de las audiencias en estos teatros, ver A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, Columbia University Press, 1941. La siguiente es una muy breve lista de otros estudios: J. C. Adams, *The Globe Playhouse*, Cambridge, Mass., 1942, Nueva York, 1961; C. W. Hodges, *The Globe Restored*, Londres, 1953;

R. Hosley, artículos en *Shakespeare Survey, Shakespeare Quarterly,* y *Le Lieu Théatral á la Renaissance,* ed. J. Jacquot, Centre National de La Recherche Scientifique, París, 1964; L. Hotson, *Shakespeare's Wooden O,* Londres, 1959; J. F Kernodle, *From Art to Theatre,* Chicago 1944; A. M. Nagler, *Shakespeare's Stage,* Yale, Oxford, 1960; G. F. Reynolds, *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre,* Nueva York, 1940; Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse* (based on the Adams reconstruction), Nueva York, 1956, y *Shakespeare's Blackfriars Playhouse,* Londres, 1964; R. Southern, *The Open Stage,* Londres, 1952, y artículos en *Shakespeare Survey* y *Le Lieu Théatral;* Glynne Wickham, *Early English Stages,* Londres, 1959,. 1963. *Shakespeare Survey* (ed. A. Nicoll, Cambridge), I (1948), contiene un resumen sobre investigación en teatro por Allardyce Nicoll, un artículo de I. A. Schapiro sobre los teatros de Bankside y los mapas, y uno de G. E. Bentley sobre el teatro Blackfriars. *Shakespeare Survey* XII (1959) contiene un artículo de C. W. Hodges sobre las modas cambiantes en la reconstrucción del ei Globo, y otros por R Southern y R. Hosly sobre problemas teatrales.
Un equilibrado y objetivo recuento de las investigaciones contemporáneas concernientes al Globo es dado por B. Beckerman en *Shakespeare at the Globe,* Nueva York, 1964.

N. del T.: el teatro Courtain fue llamado así por ser este el apellido de los antiguos propietarios del terreno en el cual fue erigido.

[3] Chambers, *Elizabethan Stage,* II, p. 399.

[4] John Stockwood, *A Sermon Preached at Paules Crosse,* Londres, 1578, p. 134; citado en Chambers, *Elizabethan Stage,* IV, p. 200, con algunas omisiones.

[5] Chambers, II, p. 394; IV, p. 306.

[6] *Ibid. loc. cit.* Otro documento (*ibid,* p. 305) establece que James Burbage era "por ocupación ebanista y cosechador pero ganando poco con ello, lo dejó y se hizo actor en representaciones".

[7] Richard Burbage pintó la impresa que Shakespeare compuso para el conde de Rutland en 1613 (Chambers, *William Shakespeare,* II, p. 153. Ver también C. C. Stopes, *Burbage and Shakespeare's Stage,* 1913, p. 108).

[8] J. Q. Adams, *Shakespearean Playhouses,* Cambridge, Mass . 1917, pp. 75 y ss. Chambers, *Elizabethan Stage,* II, pp. 383 y ss. N. del T.: en el original *"tiring-house".* "A espaldas del límite del escenario estaba la *tiring-house (mimorum aedes),* que se componía generalmente de dos pisos. Aquí tenían los actores sus cuartos de vestir", en Luis Astrada Marín, Estudio Preliminar para *William Shakespeare. Obras Completas.* Madrid, Ed. Aguilar, 1951, p. 30. La traducción como "casa de disfraces" se debe a la importancia que otorga Frances Yates a la palabra "casa" (ver más adelante, p. 149).

[9] Adams, *Shakespearean Playhouses,* pp. 75 y ss.; Chambers, II. pp. 400 y ss.

[10] Adams, pp. 239 y ss.; Chambers, II, pp. 390 y ss.
[11] Chambers, II, p. 425.
[12] *Ibid.,* pp. 208 y ss.
[13] N. del T.: en el original *"King's Men".* "Advenido Jacobo I al trono de Inglaterra, las representaciones teatrales quedaron libres de trabas. El nuevo rey, entusiasta del teatro, convirtióse en protector de la compañía de Shakespeare, que tomó el nombre de Criados de Su Majestad, o del Rey. Consiguientemente todos los actores de ella pasaron a pertenecer a la casa real como ayudantes de cámara...", en: L. Astrana Marín, op. cit., p. 114.
[14] *Ibid* , pp. 466, 544-6, 555; III, pp. 30,75-7,90,108,132,501.
[15] Para los usos de "orquesta" en el sentido de asientos para la nobleza, ver J. C. Adams, *Globe Playhouse,* p. 71.
[16] Citado siguiendo la traducción de Hodges, *The Globe Restored,* pp. 94-5. Para el texto latino ver Chambers, II, p. 362; *Shakespeare Survey,* I (1948), pp. 23-4. Para discusiones sobre puntos del texto, ver Southern y Hodges, "Color in the Elizabethan Theatre", *Theatre Notebook,* VI (1952), pp. 57-60.
[17] Ver especialmente Hodges, "The Globe Playhouse", *Theatre Notebook,* I, (1945-7), p. 111.
[18] Para el contrato del teatro de la Esperanza, ver Chambers, II, pp. 466-8.
[19] N. del T.: en el original, *hall screens.*
[20] *The Book of Architecture of John Thorpe,* ed. J. Summerson, Walpole Society, XXXX (1964-5). La valiosa introducción contiene mucha información nueva sobre inspectores, albañiles, carpinteros del período. Ver también Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830,* Pelican History of Art, 1953, pp. 67 y ss.
[21] *The Smythson Collection,* ed. Marc Girouard, *Journal or the Society of Architectural History of Great Britain, 1962; y Marc Girouard, Robert Smythson and the Architecture of the Elizabethan Era,* Londres, 1966.
[22] N. del T.: en el original, *Office of Works.*
[23] John Summerson, "Three Elizabethan Architects", *Bulletin of the John Rylands Library,* 40 (1957), p. 220.
[24] N. del T.: en el original, *freemason.*
[25] *Ibid.,* p. 228.
[26] L. B. Campbell, *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance,* Cambridge University Press, 1923, pp. 118-9.
[27] N. del T.: Se trata del prefacio que el matemático y mago John Dee compuso para la primera traducción inglesa de los *Elementos* de Euclides, publicada en 1570.
[28] *Ibid.,* p. 117.
[29] *Ibid.,* p. 119.
[30] *Ibid., loc. cit.*
[31] *Ibid., loc. cit.*
[32] N. del T.: en el original *apron-stage.* Se refiere al tipo de escenario de frente absolutamente abierto, sin arco proscénico o telón (ver

L. Astrana Marín, *op. cit.*, p. 30).
[33] *Ibid*, pp. 80-1.
[34] ...cuántos Artífices Comunes hay...en estos Reinos de Inglaterra e Irlanda, que tratan con Números, Regla y Compás; ¿Quienes, con su propia Habilidad y experiencia, ya adquirida, serán capaces (con estas buenas ayudas e informaciones) de encontrar, e inventar, nuevas obras... para variados propósitos en la República? o para placer privado? y para la mejor conservación de su propio patrimonio? (Prefacio, sig. A iv *recto.*)
[35] Chambers, II, pp. 85 y ss.
[36] *Ibid.*, IV, p. 284, y ver Eleanor Rosenberg, *Leicester Patron of Letters,* Columbia University Press, 1955, pp. 254 y ss.
[37] *Compendious Rehearsal,* en *Autobiographical Tracts,* ed. Crossley, p. 12.
[38] *Ibid*, p. 21.
[39] Rosenberg, pp.282 y ss.
[40] N. del T.: en el original, *new ancient theatres of London.* A veces puede resultar confuso el empleo que hace la autora del adjetivo *ancient* (antiguo), aplicado tanto al teatro de la Antigüedad como a los tempranos teatros londinenses como una forma de resaltar su tesis de que éstos últimos serían un desarrollo original del teatro clásico. En los casos en que la claridad del texto así lo exija, esta expresión será traducida como "viejo" cuando se refiera a los teatros renacentistas ingleses.
[41] Thomas Heywood, *An Apology for Actors,* Londres, 1612 (Shakespeare Society Reprint, Londres, 1841, p. 23).
[42] *Ibid., ed. cit.,* p. 25.
[43] Acerca de las justas anuales del Día de Ascenso al Trono *(Accesion Day Tilts)* emplazadas en el patio de torneos de Whitehall, ver Yates, "Elizabethan chivalry: the romance of the Accesion Day tilts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XX (1957), pp. 4-25.
[44] La influencia clásica en los edificios para deportes con animales no parece haber sido muy estudiada. La plaza de toros española deriva, por supuesto, del anfiteatro En Londres, los circos para la lucha de perros con toros y osos fueron los primeros anfiteatros en aparecer, y estaban presentes en Bankside mucho antes de que ningún teatro fuera construido (ver J. Q. Adams, *Shakespearean Playhouses,* Cambridge, Mass., 1917, pp. 119 y ss.; London County Council, *Survey of London,* Vol. XXII (1950) Bankside (pp. 66 y ss.). El teatro del Cisne fue probablemente tanto un teatro para actuar cuanto un anfiteatro para luchas de animales; el teatro de la Esperanza fue seguramente utilizado para los dos propósitos. La afirmación de Alberti respecto de que no hay diferencia entre un teatro y un anfiteatro, salvo en que el primero tiene un escenario, puede ser responsable de estas conclusiones.
[45] *Apology for Actors,* ed. cit., pp. 34-5. Ver p. 127.
[46] La "insignia de seda" de Heywood está basada en un mal

entendido sobre algunas líneas del *Ars amatoriae* de Ovidio, I, 103 y ss. *(Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro),* donde vela se refiere a los toldos o "velas" ("sails") extendidos sobre los teatros para dar sombra. En una cita más temprana de esta línea (ed. cit., p. 22), Heywood lo traduce del siguiente modo:
In those dayes from the marble house did wave
No saile, no silken flagge, or ensigne brave...
(En aquellos días en la marmórea casa no flameaba/ vela, bandera de seda, o desafiante enseña...)
Alberti cita las líneas de Ovidio en su capítulo sobre el teatro.

[47] *Apology for Actors*, ed. cit., p. 13:
Then our play's begun
When we are bome, and to the world first enter,
And all finde exits when their parts are done.
If then the world a theatre present,
As by the roundnesse it appears most fit,
Built with starre galleries of hye ascent,
In which Jehove doth as spectator sit,
And chiefe determiner to applaud the best,
And their indevours crowne with mor then merit;
But by their evil action doomes the rest
To end discrac't, whilst others praise inherit;
He that denyes then theatres should be,
He may as well deny a world to me.

[48] Acerca del *topos* del teatro, ver E. R. Curtis, *European Literature in the Latin Middle Ages*, Londres, 1953, pp. 138 y ss.; J. Jacquot, "Le Thèâtre du Monde", *Revue de littérature comparée*, Julio-Septiembre 1957, pp. 341 y ss.; Harriett B. Hawkins, "'All the World's a Stage' Some Illustrations of the *Theatrum Mundi*", *Shakespeare Quarterly*, XVII (1966), pp. 174-78.

[49] Acerca del famoso Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, ver mi *The Art of Memory*, capítulos VI y VII.

[50] *Theatrum vitae humanae, a I. I. Boissard ... conscriptum, et a Theodoro Bryio artificiossissimis historiis Illustratum*, Typis A. Fabri (Metz), 1596 (?). Otros libros ilustrados por Boissard fueron publicados por la firma De Bry en Frankfort en 1593 y 1596, y en Oppenheim en 1616 (?). Evidentemente él era uno de los autores de la firma.

[51] Ver mi nota "Boissard's Costume-Book and Two Portraits", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1959), pp 365-6; and E. E. Veevers, "Sources of Inigo Jones Masquing Designs", *Ibid.*, pp. 373-4.

[52] Ver mi nota "Boissard's Costume-Book and Two Portraits", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1959), pp 365-6; and E. E. Veevers, "Sources of Inigo Jones Masquing Designs", *Ibid.*, pp. 373-4.

[53] *Como Gustéis* es una obra "que parece datar de aproximadamente la misma época de la inauguración del primer Globo" y ha sido

sugerida una relación entre el parlamento de Jacques y el título del teatro (ver Bentley, *Jacobean and Caroline Stage*, VI, p. 178, nota).

[54] Me siento en deuda con Harriet Hawkins por llamar mi atención sobre la pertinencia del emblema de Boissard con la *Apology* de Heywood.

[55] El orden en el cual los cinco lugares debían ser memorizados está especificado por Fludd; el orden que yo les he dado a las cinco imágenes citadas es el orden en el cual debían ser memorizadas. De ahí que uno pueda quizás leerlas como una historia: Tobías sale con el Angel; cae en peligro en la Torre de Babel, símbolo del mal y la confusión; entra en el Barco (¿de la Iglesia?) para realizar un viaje tormentoso; pasa por el Juicio Final; y alcanza la Meta que le proporciona el triunfo.

La figura con el ángel en la primera escena puede sin duda ser identificada como Tobías porque lleva en pez en la mano, como lo indica la historia de Tobías (*Libro de Tobit*, de los *Evangelios Apócrifos*).

HECTOR CIOCCHINI
(1922)

Este último ensayo de nuestra antología ha sido escrito por un investigador argentino que trabajó muchos años en el Instituto Warburg: Héctor Ciocchini. El artículo es la versión corregida de una clase suya, pronunciada el 2 de mayo de 1978 en la Spanish Faculty Library del Saint-Catherine's College en Oxford, y forma parte de una obra mayor, llamada La Piedad de la Tierra, *que Ciocchini dedicó al estudio de las formas de la tradición clásica y de su persistencia hasta la cultura contemporánea, un libro que por desgracia nunca se ha podido publicar. Este trabajo se ocupa de un aspecto, bastante olvidado hasta hace poco tiempo, de la cultura renacentista y barroca: la creación y el uso reiterado de emblemas como herramientas de conocimiento de los mundos físico y moral. En efecto, los letrados de los siglos XVI y XVII buscaban sintetizar el saber en esos productos simbióticos, hechos de una imagen y de una frase o de un mínimo conjunto de versos (generalmente en latín), un pequeño todo que se memorizaba con facilidad y que conservaba la indefinición necesaria para hacer posibles los juegos de la interpretación y la polivalencia de los significados. El sistema tenía la doble ventaja de una transmisión relativamente sencilla a la par que de una comprensión exigente y difícil, ya que las asociaciones entre palabras e imágenes podían dejar planteados algunos enigmas. Los misterios de la naturaleza, los vínculos afectivos, las devociones, las relaciones políticas, las reglas éticas, las correspondencias entre la materia y el espíritu, entre la tierra y los cielos, hallaban su expresión y su lugar en aquellos inmensos organismos simbólicos que eran los repertorios de emblemas. Ciocchini comienza su estudio con los desarrollos de la cultura emblemática en la estética de Tasso y se remite luego a las*

grandes investigaciones realizadas por su amiga y colega del Instituto Warburg, Dame Frances Amelia Yates, en torno al "teatro emblemático de la memoria" de Giulio Camillio Delminio. Pero el argentino abre luego un horizonte nuevo al analizar la obra de Góngora a la luz de aquella tradición emblemática, con lo cual el poeta cordobés agrega una dimensión filosófica robusta a su personalidad artística, rescatada ya —aunque sólo en cuanto a sus esplendores formales— por la generación española de 1927.

Héctor Ciocchini nació en La Plata. Junto a Vicente Fatone fundó el Instituto Humanidades en la Universidad Nacional del Sur. Fue su director desde 1956 hasta 1973. Creó e inspiró los Cuadernos del Sur uno de los instrumentos más originales y preciosos para el conocimiento de la tradición clásica en la Argentina. En 1960, publicó Temas de crítica y estilo y, *en 1973,* El sendero y los días, *un libro de ensayos de erudición humanística. Ha cultivado la poesía* (El desorden y la luz, Herbolario, Ofrenda, Los relojes solares) y *el cuento* (Camera oscura, El sueño de Humboldt). *Vive actualmente en Buenos Aires.*

José Emilio Burucúa

ANAGOGIA Y REMINISCENCIA EN LA CONCEPCION DE IMAGENES EMBLEMATICAS: CAMILLO, TORQUATO TASSO, LUIS DE GONGORA.

HÉCTOR CIOCCHINI

A Robert Pring-Mill

El origen de los emblemas y las empresas se halla íntimamente relacionado con una concepción del saber y de la escritura primigenios. El rostro de Dios no pudo ser visto ni por el mismo Moisés, y el Creador usó de signos —el árbol del Paraíso, la zarza ardiente— para comunicar verdades de algún modo inaccesibles a la naturaleza humana. Filipo Picinelli en su *Mondo simbolico,*[1] (In Milano, 1653) se hace eco de esta verdad generalizada. La idea de un saber primordial que tendría como forma de comunicación la lengua más remota, y por consiguiente más cercana a la fuente divina, corresponde al mito de una pansofía, pretensión extrema del Renacimiento de poseer un saber que fuera la clave e iluminase todos los saberes particulares. A su vez este saber implicaba la idea de una *Prisca Theologia* —término acuñado por D. P. Walker, con reminiscencias viquianas— de un saber inicial, veraz y natural que por comunicación oral y secreta habría llegado a concluir, antes de Cristo, la verdad de los misterios de la fe cristiana. A esas genealogías de profetas, héroes y sabios pertenecerían Moisés, Hermes Trismegisto, Noé, Pitágoras, Enoch y Osiris entre tantos otros.[2] Este primer saber necesitaba del misterio y del ocultamiento por la naturaleza sagrada de su mensaje. La concepción de esta *Prisca Theologia* nutrió, de la más diversa manera, el fervor y la imaginación de los neoplatónicos de Careggi, de Ficino y de Gemisto Pletho y del sin par Conde de la Mirándola. No se nos oculta que Dante y Petrarca ya habían concebido estas genealogías del bien y del mal y proyectaban según una ideología moral el paso del hombre por la historia. De Plotino a Proclo, los contertulios de Lorenzo de Medici se remontaban al divino Platón, y de éste al Hermes Trismegisto que llegó con su mito a informar

toda una concepción del mundo. El saber egipcio — uno de cuyos más conspicuos transmisores fue Plotino— muestra su concordancia con la más remota antigüedad, manifestando connaturalmente la verdad de los misterios cristianos. Sabemos la aventura de Ficino y Pico por remontarse a la verdadera fuente. El primero, a través de los himnos órficos y de los propios himnos al sol que componía cantando acompañado por su "lira da braccio" con la figura de los planetas, aspirando perfumes y libando bebidas que él mismo elabora según simpatías y antipatías astrológicas.[3] El segundo, a través del estudio del hebreo y del significado de palabras y letras del Génesis, como vemos en su *Heptaplus*. Pensamos que, en consecuencia, la figura de los emblemas y las *imprese*, de remoto origen egipcio, según Ficino, además de ser dignos de reconocimiento para comunicar secretos militares y afectivos —como en un nivel histórico aparecen en Paolo Giovio— pasan por muchos otros niveles de significación, son la última instancia de una elaboración mucho más profunda que la que deriva de la simple retórica.[4] Tienen muchos otros "niveles semánticos", como diríamos hoy. Esto ya no es ajeno a los críticos de arte, que utilizan como elemento de discriminación recetarios "cristalizados" —podríamos decir— de alegorías emblemáticas, del tipo de la *Iconología* de Cesare Ripa[5] (Roma, 1593) o de *L'immagini degli dei* de Vincenzo Cartari[6] (Venecia, 1556). Wittkower y Gombrich, sin omitir a Aby Warburg, Fritz Saxl y Erwin Panofsky, usan de estos "esquemas fundamentales", importantes en su figura por la actitud física, la vestidura, los atributos, el gesto, para determinar en obras plásticas de envergadura las reminiscencias escondidas en retratos, escenas, situaciones históricas y míticas, y revelar toda una cultura contemporánea en clave que se remitía a los tiempos antiguos buscando su origen sagrado, su poder y su eternidad. En el plano filosófico y cultural la búsqueda de una salud espiritual y física, íntimamente unidas, lleva a ciertos autores al culto neoplatónico de las religiones misteriosóficas que, de algún modo, garantizaban la salvación. El canto, la danza, los perfumes, las imágenes son parte de esta magia teúrgica que incitó a los académicos de Careggi, y más tarde a las distintas academias —con otro sentido y otro nivel— a revalorizar la Antigüedad en aspectos teatrales sacralizados: el aniversario de Platón, por ejemplo, con que se inicia el banquete ficiniano.

Mi postulación pretende llegar a observar, en objetos, emblemas e *imprese*, verdaderos objetos de contemplación polivalentes, a la manera de los *mandalas* tántricos y búdicos que hoy se divulgan. Su relación con una escritura y un idioma primordiales los hace participar, en su prehistoria, de esa *Prisca Theologia*; su reducción a retórica, a recetarios para diversas ocasiones, no oculta cierta emoción religiosa que denuncia su origen ancestral. Falta aún una anatomía y fisiología adecuada de la "lectura" de esos emblemas e *imprese*. Sabemos que era un idioma polivalente que requiere el cañamazo contextual para ser adecuadamente entendido, a pesar de lo precario de la *impresa* y de lo eterno del emblema según algunos.

En dos diálogos trata Torquato Tasso el problema de las empresas; uno, el más específicamente dedicado a ese tema, es *Il Conde overo delle imprese;* otro, *Il Minturno overo della belleza,* se ocupa de la excelencia de esta virtud y hace aparecer entre sus personajes a Iacopo Ruscelli, uno de los más famosos tratadistas del género.[7] Intentaremos analizar la estructura y las particularidades del primero de los diálogos. Tasso imagina a un extranjero al que llama Forestiere Napolitano, que llega a Roma y pregunta por los objetos que llaman su atención. Tasso, admirador incondicional de Platón y de Aristóteles, otorga a su diálogo la estructura y características del diálogo ciceroniano.[8] Se remite, según propia expresión, al *diálogo preceptístico,* que sólo los romanos cultivaron, en el que el discípulo se limita a preguntar y el maestro a responder, diferente en esto al *diálogo dramático* cuyo inventor y maestro fue Platón. A pesar de la relativa importancia dada por Mario Praz a este diálogo, creemos de sumo interés darle un lugar preponderante en la crítica tanto en lo que se refiere a la *ékfrasis*, como a emblemas y empresas. Pero, por sobre todo, por hallarlo más filosófico, a la vez que porque otorga un papel preponderante a la poesía en el tratamiento de las empresas. A pesar del repetido didactismo de muchos fragmentos, el remitirse a una *Prisca Thelogia,* a la vez que a la *teología negativa* de Dionisio Areopagita, le da una especial relevancia.

El episodio que da motivo a la materia del diálogo es el obelisco erigido ante San Juan de Letrán. La primera característica que se analiza es la que surge del hecho de ser un obelisco. Dice Tasso: "...questa figura fu giudicata misteriosa

dagli Egizi e simile a quella de'raggi del sole".[9] Sabemos que el sol es motivo de adoración en la teologia egipcia y que toda una cadena de himnos filosóficos al sol acentúa esta teología solar. Desde el "...Dios del fuego inteligente" de Proclo y el *Panegírico al dios sol* de Juliano hasta la homologación de todos los dioses a una sola divinidad solar en las *Saturnales* de Macrobio, hallamos esa posición central del sol que ocupaba el *meso* en la lira cósmica del *Somnium Scipionis* de la *República* ciceroniana. El hecho de que los obeliscos resplandecientes de piedra pulidísima rematados por el *piramidión* o casquete de metal entre los egipcios se trasladasen a Roma entre los trofeos de los césares habla de la glorificación y del culto del emperador. Pero lo que interesa a nuestro propósito es la permanente anagogía, el remitirse constante de Tasso a realidades anteriores y más elevadas. "In quella guisa forse —nos dice— che alcuni dalla vista e dalla contemplazione del sole s' inalzano a quella di Dio, del quale si dice il sole essere imagine e simulacro".[10] El mismo principio sigue el comentario de Pico a la *Canzona d' amore* de Girolamo Benivieni al referirse al paso del sol visible —la imagen del ser amado— al *sol della increata luce,* es decir a Dios. Después de inquirir sobre quiénes fueron considerados los inventores de esta figura —Mitres de Heliópolis, Mefres o Semíramis, lo cual postularía un saber inicial infuso, una *Prisca Theologia*— los personajes se quedan asombrados ante las inscripciones, y el Forestiere pregunta qué *notas* o *figuras* son ésas. El Conde le responde que son *Lettere sacre o sacre sculture,* provenientes de los egipcios y llamadas por los griegos *hieroglyfica* o *ierogrammata.* Después de tratar de la conocida diferenciación de Clemente Alejandrino sobre escritura sagrada y popular, agrega que entre los etíopes esas letras eran conocidas por todos. Sólo entre los egipcios eran conocidas por los sacerdotes y su fundamento era el de una escritura trópica, que traslada o transpone los significados de la figura de las cosas y sus significados conceptuales de manera conveniente. Así, se representaba a los jueces sin manos, incorruptibles al soborno, para dar a entender la Justicia; la cabeza rapada para demostrar su consagración al sol; Minerva que pisa la serpiente, para indicar el cuidado de las doncellas, y Venus con la tortuga bajo sus pies, para indicar que las mujeres casadas no deben abandonar el cuidado de las cosas familiares. La escritura jeroglífica originariamente egipcia

sería la que produjo pirámides, círculos, semicírculos y obras tales como aquellas de las que el propio Tasso pudo haber tenido noticia directa. Me refiero a la *tabula bembina* o *Mensa Isiaca*, llamada con la primera designación por haber sido propiedad del Cardenal Bembo, que resumía en sí misma toda la teología solar egipcia, como lo demuestra el sabio trabajo de Scamozzi, director del Museo Egipcio de Turin.[11] Sabemos que esta obra es del período romano alejandrino, pero este remitirse continuamente a una fabulosa antigüedad está en la raíz misma de sentimientos incipientemente nacionalistas que buscan entroncar el origen nacional con las genealogías más antiguas. De allí pasa precisamente Tasso a una teología de la escritura. Un "dáimon" o demonio intermediario, teólogo, sabio o gobernador de pueblos halla esta invención fundamental para el espíritu humano. En estas atribuciones podemos esbozar, *grosso modo,* dos líneas fundamentales; una, que podríamos llamar *humanística*, que es la que sigue Bembo en sus *Prose*, se llame ese demonio Teut, Cadmo, Palamedes o Carmenta. (Aunque ambas líneas son cristianas, esta primera subraya la descendencia del Trismegisto, de Hércules Egipcio, de Memnón o del Prometeo de la obra de Esquilo). La otra línea mas específicamente bíblica que va a parar a la teología cristiana acentúa la descendencia de Moisés, Job, Abraham, conservadores del mensaje que un ángel dio a Adán. Eusebio, Josefo y Filón apoyan esta posición. Todos estos dáimones transmisores habrían sido los primeros civilizadores de pueblos ignorantes para cuya inteligencia fueron necesarios letras y signos esenciales e iluminadores. Nada impide a autores como el increíble Nanni Annio da Viterbo remitirse a la invención de historiadores como Beroso Caldeo, para justificar la primacía de Florencia y sus antiguas familias como las más dignas de una extrema y legendaria antigüedad.[12]

Pero más natural y original —en ese sentido— y más sensato a la vez, es Tasso al afirmar que las letras y figuras y conceptos antes que en esfinges, objetos materiales o piedras, existían en la mente humana, ya que el espíritu fue el primer pintor y escritor, es decir Dios mismo. La leyenda de las primitivas columnas donde todo saber estaba formulado, que los hijos de Set erigieron, una de metal contra el diluvio, otra de piedra contra el incendio y otra de mercurio que contenía las ciencias de los gentiles, testimonia de este

común nacimiento de escritura y saber. Anteriores, de cualquier modo, a los epitafios de Semíramis o Jacob son las letras que Dios escribió en nuestras almas; pero anteriores aún a éstas los nombres de los seres que el libro de la Predestinación protegerá del olvido y de la muerte: Constantino y Sixto serían los *decanos* cristianos, ejemplo de los creyentes. Acerca de esa religión filosófica que emparentó la Antigüedad con el cristianismo, Tasso retoma la idea de que una primera revelación, no desprovista de idolatría, produjo estas primeras manifestaciones del saber, los obeliscos, unos con letras y otros sin letras, en los que estaban manifestados todos los misterios de las artes y las ciencias como también las empresas de los reyes de Egipto. Esta concepción humanística común a gran número de emblematólogos y legisladores de la perfección de las empresas es muy parcial y sólo en parte verdadera; presupone el prestigio que otorga a un objeto la antigüedad más remota. La homologación de empresa a jeroglífico sería una prueba. De las dos significaciones de empresa; hecho de armas y figuras o notas con que expresamos nuestros conceptos, pareciera concluirse que empresas y jeroglíficos son la misma cosa; pero la duda no es más que un pretexto dramático para llevar el diálogo a su punto culminante: la empresa derivaría de *en*, en griego *uno*, y con tal sentido aparecería entre griegos y romanos. En esta unificación en el *Uno* se cifraría el sentido religioso de la empresa anterior a toda distinción retórica. Lo que intenta Tasso es señalar la unión de empresa y jeroglífico y la confusión provendría de que las letras sagradas se mezclaron con las letras populares. La diferenciación fundamental provendría de que los jeroglíficos fueron un lenguaje sagrado. Pero ¿son las empresas sagradas? Unas serían —como las de Giovio— de armas y de amores, de índole netamente profana. Otras, sin embargo, en directa relación con el jeroglífico egipcio, connotarían la naturaleza divina. Sabemos, sin embargo, que toda connotación de la naturaleza divina es falible, que la divinidad sólo coincide con ella misma y por lo tanto es inconnotable. Tasso recurrirá, en consecuencia, a la retórica de la teología negativa. A San Dionisio del Areopago, para definir en ese uno, que es la divinidad, la función de las empresas.[13] Así, como en la divinidad toda afirmación es incomprensible ya que nunca puede alcanzar la infinitud divina, el único medio de caracterización que el hombre

posee es la negación. En Dios sólo las negaciones son verdaderas, ya que la afirmación no puede ser comprendida. Por eso, la única empresa que conviene a la divinidad es aquélla basada en lo *oscuro* y en lo *disímil*, que llamará según la versión latina *similitudines dissimiles.* Las semajanzas deben ser oscuras, despertar nuestra mente y elevarla hacia el cielo; al mismo tiempo, lo más lejanas posibles del objeto al que connotan: Dios como cocodrilo, que ve sin ser visto; como hombre sentado en el loto; como halcón, siguiendo a Proclo; como sileno y cinocéfalo, la divinidad oculta en las cosas viles; como gusano de tierra para indicar la indignidad del Cristo anunciada por el salmista. En Dios, según Dionisio Areopagita, sólo las negaciones son verdaderas. La excelencia de estas imágenes provendría de lo alejadas y peregrinas de su objeto, ya que su objeto es, por esencia, indefinible. Vemos cómo, de algún modo, en la elección de esta retórica para las empresas sagradas, está latente el concepto de inefabilidad de los místicos, esa nada que Meister Eckart nunca pudo alcanzar sin imágenes y que sólo expresaba así su idea de la divinidad.[14] Por eso, aunque toda cosa humana tiene en sí misma lo semejante y lo diverso, el ente y el no ente, la única identidad absoluta corresponde a Dios, el *Ego sum qui sum,* en todo semejante a sí mismo.

De allí deriva Tasso una serie de definiciones predictibles. Luego de mencionar los tradicionales "loci" —aunque algunas definiciones tratan sólo el aspecto extraño— las hay que tocan *loci aeterni,* y en ese sentido no sólo excitan la imaginación o avivan la memoria sino que de algún modo se remontan a la reminiscencia de verdades eternas. *Anagogía* y *reminiscencia* se unen en Tasso, no sólo como figuras retóricas, sino como vehículo de una contemplación que va más allá de toda expresión y que nos revela el mundo religioso de las verdades eternas. El diálogo de Tasso, en la depuración de las definiciones conjeturales, halla una raíz metafísica, mística y, en esencia, política, a la empresa. Ya sea la muda similitud, ya la composición de figura y mote, llevan en sí un designio, y ese designio está relacionado íntimamente con las más profundas facultades del alma. El alma como "lugar de las formas" y la memoria como "pintura del alma" enfatizan el aspecto místico que Tasso otorga a las empresas, por eso su definición será sustancialmente referida a ese aspecto: "L'impresa è una mestura mistica di

pittura e di parole... rappresentando qualche recondito senso d'una o de piú persone".[15] Tasso subraya ese puente filosofico y poético que no muy frecuentemente hallamos enfatizado en los tratadistas de estos géneros, más preocupados de la exactitud retórica que del fenómeno poético: "A me pare-dice-che il facitore de l'imprese sia poeta, como pare ad alcun altro, il quale disse che l'impresa è non solo parte di poesia, ma di eccelente e di sovrana poesia".[16] El Jano bifronte de la filosofía y la poesía, no sólo dotado en la empresa de vaguedad y gracia, sino de ocultamiento y de misterio, puede llegar a manifestar esas "Notas" aristotélicas y ciceronianas que en su *concordia discors* manifiestan en lo opuesto la artificiosidad artística de la empresa. El ejemplo insiste en estas dos modalidades del espíritu: "...un lauro che sorge da un platano, come suole avvenire per qualche principio acculto...platano intesia filosofia socratica, del alloro è significata la poesia: volse adunque intendere che la poesia germoglia da la sciencia".[17] Y el mote: *Ex decore decus*. En cuanto a la técnica de componer empresas,después de volver a los preceptos de Giovio, concluye que para él esta figura debe ser "maravillosa" como el poema, aunque las más excelentes son aquéllas que el mismo Creador ha expresado en el mundo, como la imagen de los Cielos, por ejemplo, resultando de este modo el *theatro* del mundo, una forma visible del designio invisible del Creador.

En uno de los *theatros* retóricos manieristas más extraños y famosos de Italia, tanto por su autor como por la peregrina fábrica o construcción que implicaba (me refiero a *L'Idea del Theatro* de Giulio Delminio Camillo, Florencia, 1550), hallamos una interpretación de esas *notae* ciceronianas que también se remonta a esencias permanentes e inmutables.[18] Su trayectoria también recorre una *Prisca Theologia* que no se detiene en el fenómeno retórico, en su admiración por Cicerón, sino que intentando un paso más allá, quiere elevarse de los *loci rhetorici* a los *loci aeterni*. Para él también el mundo visible es, de algún modo, el emblema y la *impresa* de la divinidad, pero el medio de llegar a su comprensión es remontarse a la teoría emanacionista de los siete *sefirots*. Según Frances Amelia Yates, uno de los puntos capitales en la interpretación de los emblemas e *imprese* sería que estos repertorios se constituyeron sobre la base de artes de la memoria artificial. La acuñación de estas figuras con imágenes peregrinas que unirían objetos insólitos, raramen-

te vistos conjuntamente, da una nueva extensión al problema de los significados en este tan divulgado género. El asombro de esta acuñación actuaría sobre la facultad memorativa enunciando, de este modo, principios morales universales fácilmente retenibles. En otro nivel, definen para oradores y predicadores toda una retórica de relativa simplicidad. Los emblemas e *imprese* pasarían a ser una clave mnemotécnica, utilizable tanto para la edificación moral del monarca, cuanto para los más diversos propósitos que van desde la lectura cifrada hasta la expresión arquitectónica pasando por los recursos escenográficos del teatro y por las más diversas instancias de la pompa real. Sin embargo, creo que no queda allí su misión ni su explicación. Como una consecuencia natural de esta estructura jerarquizada de pensamiento, de los distintos "niveles semánticos", los *theatros* manieristas y barrocos intentan un paso más allá que, a mi juicio, además de ser una explicación de las facultades del alma y de la posibilidad de conocer en el plano de las lenguas, significaciones y niveles, pretenden acercarse a la comprensión de la sabiduría divina, al particular designio divino sobre lo humano. Las notas fundamentales —que a mi juicio son la anagogía y la reminiscencia— no quedarían en la mera práctica de un arte sino que intentarían tomar por asalto, a través de ellas, el designio de Dios y el sentido del hombre. Esta utópica empresa es la que emprende Giulio Camillo cuando dice: "Orse gli antichi oratori vollendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è, che volendo noi raccomandar eternalmente gli eterni di tutte le cose, che possono esser vestiti di orationi con gli eterni di essa oratione, che troviamo a loro luoghi eterni. L'alta adunque fatica nostra è stata di trovare ordine in queste sette misure, capace, bastante, distinto, e che tenga sempre il senso svegliato e la memoria percossa. Ma considerando che se volessimo mettere altrui davanti queste altissime misure, è si lontane della nostra cognitione, che solamente da profeti sono state anchor nascostamente tocche, questo sarebbe un metter mano a cosa troppo malagevole". A pesar de esta disculpa, sólo de circunstancia, Camillo no cede en su empeño: "Por tanto in luogo di quelle piglieremo i sette pianeti, le cui nature anchor da volgari sono assai ben conosciute, ma talmente le useremo, che non cele propogniamo come termini, fuor di quali non habbiamo ad uscire

ma come quelli, alle menti de savi sempre rappresentino le sette sopracelesti misure".[19]

Ir al origen mismo de donde los planetas toman su virtud y de allí a la *verdadera sabiduría en sus fuentes* es el colmo del orgullo que tan caro pagó en su vida esta tan controvertida figura de humanista. Ir más allá de Aristóteles y de Cicerón en su *Somniun Scipionis* es el caso de este Faetón italiano: "E noi a cui Dio ha dato il lume della gratia sua, non dobbiamo star contenti di fermarci ne cieli, anzi col pensiero ci dobbiamo inalzare a quella altezza, donde sono discese le anime nostre, e dove elle hanno da ritornare, che questa è la vera via del conoscere, e dell' intendere".[20] Este retorno a los Entes absolutos se realiza por vía de los *sefirots*, pero según una retórica en donde nombres y cosas coinciden perfectamente. De alguna manera los nombres del teatro de Camillo son nombres de poder, es decir nombres mágicos. El *primer grado,* el de los Entes, era representado por *siete puertas diferentes* y cada planeta en figura humana estará pintado sobre la puerta de una determinada columna, salvo Apolo que de algún modo representará la divinidad. El *segundo grado,* el *Convivio*, se refiere al fingimiento que hizo Homero de un banquete de los dioses convocado por el Océano,indicando las dos producciones que hizo Dios: una dentro de la *esencia* de su divinidad y la otra, la del *verbo*. El *tercer grado,* el *Antro*, toma como base el Antro de las Ninfas imaginado por Homero, donde esta divinidades tejen sus telas purpúreas y fabrican su miel, representando de esta manera las cosas mixtas o *elementata*. El *cuarto grado,* el de las *Gorgonas*, representa al *hombre interior,* la última creatura formada por Dios y la más noble, hecha por el mismo Dios a su imagen y semejanza. El mito de las Gorgonas, hermanas ciegas que se prestaban un solo ojo que tenían para ver demuestra que el rayo divino está afuera y no dentro de nosotros. El *quinto grado,* llamado el *Pasifae,* demuestra que el alma necesita de un vehículo ígneo o etéreo y no puede actuar sin la mediación del cuerpo. Pasifae enamorada del toro significa el alma, que según los platónicos, seducida por la belleza de la materia cae en la concupiscencia del cuerpo. La vaca fingida por Dédalo, representa el fingido cuerpo aéreo en el cual se engendró el Minotauro. El *sexto grado* está presidido por *los talares* de Mercurio, y representa *las operaciones que el hombre puede realizar* referidas a los niveles anteriores y al margen

del arte. El *séptimo grado* corresponde a *Prometeo* y comprende tanto las artes nobles como viles que están a disposición del hombre. Recordemos que en la biblioteca de El Escorial se conservaba una traducción castellana del *Teatro* de Camillo ilustrada por Tiziano. Este teatro tenía de hecho una representación material; su fábrica era una especie de pequeño templete en donde el interesado se metía y desde allí iba abriendo diferentes gavetas que le daban las respuestas que solicitaba.[21]

Sin pretender establecer una directa relación entre Giulio Camillo y don Luis de Góngora, podemos decir que, curiosamente, la jerarquización del *Theatro* de Camillo nos proporciona algunas luces sobre una nueva aproximación a las obras mayores de este poeta. Generalmente se opone la apreciación de Quevedo a la de Góngora, viendo, en el primero, al poeta filósofo y en el segundo, al enamorado de la perfección formal y plástica, creador de imágenes y palabras peregrinas. Mi idea es que el segundo es, según un modo diferente de concepción, pensamiento y lectura de la realidad, tan filósofo como el primero, aun cuando su sistema no se deja penetrar tan fácilmente. Creo, justamente, que por el grado y nivel selectivo de sus imágenes, pertenece a un estilo que podríamos, *lato sensu,* llamar emblemático, por el espíritu con que lee y se apropia de la realidad de los objetos. El hecho de manifestarse la obra de Góngora con connotaciones de la realidad visible, no deja de sugerir una permanente atribución al origen, no ajeno a los repertorios de Ravisio Textor y Virgilio Polidoro.

Si observamos los niveles semánticos de la *Soledad primera* advertimos que *el primero* es señalado por la *estación* y *su conjunción astral:* "Era del año la estación florida...". *El segundo,* por la aparición del hombre, héroe y personaje y su comparación anagógica con dioses y héroes, Ganimedes, Arión; *el tercero* por el hecho de ser náufrago y desterrado; el retiro pastoril se lee como una Edad de Oro que ha pasado por las amarguras de otras edades; y la boda que contempla el peregrino tiene el carácter de un himeneo en el mundo primordial. Las industrias que el anciano muestra al náufrago son siempre referidas a una realidad de origen. Habitación, casa; y sus artes: danza, canto, tallado del boj, ejercicios. Otra lectura, sin embargo, se podría intentar a través del espíritu y la letra de la *Idea del Theatro* de Giulio Camillo. Góngora entra por la *Hyle* o *Silva* al mundo

de las imágenes. En una suerte de teología poética, donde la estación y la conjunción astral se manifiestan de arriba hacia abajo, llega al agua, equivalente al origen en el plano de los principios supracelestes, para pasar de allí al agua en el plano de los mixtos platónicos —*elementata*— y de allí a las imágenes del mito, Odiseo, Eneas, náufrago de la *Soledad*. Este *descenso figurado* de las *esencias* a las *imágenes*: Signo zodiacal o decano, fábulas de dioses, historia verdadera, historia pastoril, se opone a un *retrotraerse constante,* anagógico, de cada imagen a su origen. En otras palabras, los planos del fenómeno poético no hacen más que ocultar, bellamente, la idea central generadora. *La caída del alma en el mundo,* representada por el náufrago; el *matrimonio del alma y la materia* en una teología poética. La visión de la novia labradora evoca esa primera caída por obra del amor en la materia: v. 737 y ss.: "Este pues Sol que a olvido le condena/cenizas hizo las que su memoria/negras plumas vistió, que infelizmente/sordo engendran gusano, cuyo diente,/minador antes lento de su gloria,/inmortal arador fue de su pena". *Sol. I.*

El *viaje del alma* es representado por el náufrago y su encarnación, su desposorio con el mundo de la materia. La alusión, siempre incierta a una vida anterior, a un viaje, puebla aquí y allá las *Soledades*: "Regiones pisé ajenas,/o clima propio, planta mía perdida,/tuya será mi vida,/si vida me ha dejado que sea tuya/quien me fuerza a que huya/de su prisión dejando mis cadenas/rastro en tus ondas más que en tus arenas", v. 130 y ss. *Sol. II.* El alma, que tuvo una vida anterior, fascinada por la belleza del mundo en figura de Venus, siente su nueva prisión y quiere volver a su origen. El náufrago ve en la boda de los labradores un *theatro del alma* donde éstos representan su drama: "Nino amó la que adora adolescente,/villana Psiques, ninfa labradora/de la tostada Ceres..." V. 783 y ss. *Sol. I.* La primera culpa de desmesura, "Audaz mi pensamiento/el cenit escaló, plumas vestido,/cuyo vuelo atrevido/-si no ha dado su nombre a tus espumas-/ de sus vestidas plumas/conservarán el desvanecimiento/los anales diáfanos del viento". V. 137 y ss. *Sol. II.* Este es "Naufragio ya segundo... V. 158, *Sol. II.*21

El *theatro* de Giulio Camillo no adquiriría su total sentido si no se completara con la *Lettera del rivolgimento dell'huomo a Dio,* en la cual el alma se vuelve del conocimiento de la belleza natural a la que es signo y figura de la celestial

y eterna. Sus ejemplos son tomados de Petrarca, poeta *theologo*, en el sentido de que estudia el itinerario del alma como fundamental, por su imaginería que inspiró las primeras ediciones ilustradas y gran número de emblemas y empresas. Dice platónicamente allí Giulio Camillo: Pag. 44: "L'animale rationale adunque, che è nel mezzo, O Signora divina, *è aquella Europa portata dal Tauro, cioe dal corpo per il pelago mondano,* laqual non tiene il viso drizzato al termine, al quale il Tauro la porta, cioè al mondo, ma tiene il viso converso al termine, del quale e portato, cioè a Dio".[23] No llega en su mención a este punto don Luis de Góngora, pero la constante anagogía que va de la materia a su principio absoluto de perfección está constantemente sugiriendo la perfección de los entes primeros: "No moderno artificio borró designios, bosquejó modelos /, al cóncavo ajustando de los cielos/el sublime edificio". V. 97, *Sol. I,* donde la humilde choza evoca el eterno templo de la Naturaleza.

El teatro de la naturaleza y del amor transformados por la visión y habitación del hombre son emblema de esa aludida y eludida perfección supraceleste. Dice Camillo: "Di sembianza adunque in sembianza, cioè di similitudine in similitudine poteva il Petrarca consentir per il rivolgimento a Dio, perche consentendo a quello rivolgimento, che in lui faceva la bellezza del corpo della sua donna, poteva haber scala per mandare a quella dell'anima, e poi a quella dell-'Angelo che la governava", Pág. 49.[24] La materia, que no es divinidad indiferente en Góngora —"No es sordo el mar: la erudición engaña", v. 172, *Sol. II*— no descifra el jeroglífico último como pretende Camillo, sólo presenta el laberinto de su materia y de su belleza como un "trasunto" de verdades apenas rozadas: La nutrición de las estrellas, por ejemplo. Todo un mundo panteístico animado en el teatro de fortuna de este náufrago perdido en el piélago de las apariencias. Más los efectos que las causas, sabiamente eludidas, interesan al jeroglífico del mundo, donde las apariencias vanas y las sustanciales verdades se entremezclan en apretada y aparente unidad.

¿Es la materia buena en sí misma para Don Luis? La materia es de por sí pura, contiene todo lo que el hombre necesita, es maleable al designio del hombre. Son el *amor desmesurado* y la *ambición* los vehículos de esa corrupción: las navegaciones en busca de riquezas y el motivo de Helena y el sitio de Troya serán la tópica que ilustra la

alegoría moral. El mal es producto del alma concupiscente del hombre: "Más armas intrudujo este marino/monstruo, escamado de robustas hayas,/a las que tanto mar divide playas,/que confusión y fuego/ al frigio muro el otro leño griego", v. 374, Sol. I.; el tema se reitera: "Piloto hoy la Cudicia, no de errantes/árboles, mas de selvas inconstantes,/al padre de las aguas Océano/-de cuya monarquía/el Sol que cada día/nace en sus ondas, y en sus ondas muere,/ los términos saber todos no quiere-/ dejó primero de su espuma cano,/sin admitir segundo/en inculcar sus límites al mundo". El Océano, padre y regidor de todas las cosas, y el Sol, monarca de los límites del cielo comparten el dominio de la tierra; ambos rigen con sus medidas el destino del hombre y observan sus "casos" sobre la tierra. *Límites infranqueables,* emblema que la naturaleza ha puesto; *concupiscencia y codicia* en el hombre, componen este *theatro* de teología poética en Góngora. Entendemos por qué ha sido llamado el Homero español. El Sol, divinidad del límite cantada por Heráclito es aquella que "...sin admitir segundo/en inculcar sus límites al mundo."...también canta Góngora, v. 403 y ss. *Sol. I.*

¿Es la materia forma del bien o del mal en Góngora? La posible respuesta a este interrogante hace al fondo mismo de la expresión emblemática, en el grado en que el emblema es ambiguo y admite según la intención y el contexto diversos tipos de interpretación. Recordemos que el aspecto edificante del emblema reside en sus diversas interpretaciones, pero sobre todo en dos opuestas, dialécticas por lo general, que denuncian la que se llamó "sensibilidad pitagórica" en la base de su motivación. El silencio es cualidad del sabio y apariencia de sabiduria en el necio: Harpócrates es el dios que impone silencio a las verdades sagradas de divulgación poco recomendable al espíritu rudo, pero es también el niño que succiona su dedo; el Sol que se baña en el Océano sabe que es unidad de límite y medida, es Ente en su esencia y mixto en su apariencia visual y en su calor y no quiere conocer, sin embargo, los límites del mar Océano, también realidad moderadora visible e invisible, ente y mixto: *teomaquia* y naturaleza de las esencias que conviene muy bien al *Convivio* camilliano. La bondad elemental del mundo primordial fue sólo inficionada por el hombre, ya que la naturaleza nos ofrece un *teatro de verdades,* un jeroglífico y emblema de por sí elocuente. Las

materias *mixtas* que los sentidos aprehenden, reaccionan según el designio de la Fortuna y la voluntad de bien del hombre. Los ejemplos abundan: "...breve tabla-delfín no fue pequeño/al inconsiderado peregrino...", v. 18, *Sol. I.;* "...no lejos de un escollo coronada/de secos juncos, de calientes plumas/-alga todo y espuma-,/halló hospitalidad donde halló nido/de Júpiter el ave", v. 24, *Sol. I.;* "...que aún se dejan las peñas/lisonjear de agradecidas señas", v. 32, *Sol. I.;* "...que, en las selvas contento,/tienda el frexno le dio, el robre alimento.", v. 140, *Sol. I.*

Esta doble forma de la legislación gongorina, que se remite al ente y va a la apariencia del mixto platónico es, a mi juicio, la que tiene que ver con el espíritu de la acuñación figurada de emblemas y de empresas. De allí arranca, de su *misterio doble,* el poder sugestivo que hace a estas figuras *metáforas ambivalentes y filosóficas,* semejantes a las que vislumbraron en sus tratados Giulio Camillo y Torquato Tasso. Por eso, creo, puede considerarse a Góngora poeta teólogo, como Homero, en el grado en que este último antes de narrar *la hybris* de Aquiles aclara la *Dios boulé,* el designio de Zeus. Góngora muestra la ambivalencia de los pirncipios a partir de los dioses visibles: decanos y astros, y fuerzas naturales que se remontan a la potencia de entes originales, trazando el laberinto de su *teatro de Fortuna* de los casos del hombre, permanentemente aleccionados por los jeroglíficos que la Naturaleza presenta a sus sentidos. No sólo alusión y elusión, sino doble intención, implica la mención gongorina: al principio o *ente* y a la apariencia natural o *elementata.* Teología primera también, en el grado en que cada situación se remite a su dios y héroe epónimo y al lugar que ilustra cultamente la memoria. No basta decidir el problema con las alusiones a Virgilio Polidoro o a Ravisio Textor. Sus función imaginativa en la intertextualidad supone diferentes planos de la conciencia que no escaparían a don Luis en su morosa, labrada y lúcida imagen. La *materia prima* de donde derivan todos los simulacros es estudiada por Camillo: "La produttion di dentro, che è produttion senza principio, è (per dir cosi) consustantiale, o coessentlale, ed eterna e quella del verbo...";[25] a su lado la no coesencial "que también fue hecha verbo, su nada y su tiempo" fue el alma del mundo de los neopiatónicos, a la que los poetas llamaran *Proteo.* El principio de los cielos, su masa, la *Rachia,* no el cielo que vemos, es la que también Lulio concibió como

materia prima. No la *generación* y *corrupción* como afirma Aristóteles, sino la *aparición* y el *ocultamiento*, según Trismegisto, son los signos de esta vida que es de por sí eterna, aunque en permanente transformación. El alma, diferente en su esencia y en sus operaciones, oculta y muestra alternativamente. Y Camillo alude al sin par Petrarca, cuyas palabras podrían servir de mote a las obras mayores de Góngora: "Anima che diverse cose tante/Vedi, odi e leggi, e scrivi, e parli, e pensi".[26] El agua primitiva, sobrevolada por el espíritu de Elohim, es el elemento primigenio; el Océano no es otra cosa que el agua de la sabiduría, anterior aún a la materia primera, y los dioses invitados, las Ideas, en el divino ejemplar conspirando hacia un mismo espíritu, "pues todo lo que está en Dios es también Dios".[27] Esa doble vista gongorina, creo que constituye el fondo mismo de su polivalencia y atracción poética; todos los niveles nos detienen, pero en tanto no pasemos del nivel sensible a la lectura intelectual y a la relación de ésta con su imaginación no comprenderemos el sentido de sus alegorías emblemáticas.

La relación de las materias de la naturaleza con las *artes* e *industrias primitivas* —bajo Prometeo, diría Camillo— habitación, caza, pesca, subsistencia, orientación astronómica, navegación, hace que podamos discernir la relación de Góngora con esos *prisci theologi,* pastores y civilizadores de pueblo encarnados en el anciano que acoge al huésped. Este anciano, labrador, pastor o isleño, es una suerte de Néstor que guía y explica cuanto ve y siente al asombrado náufrago: los árboles de la paz que exceden en su altura a las almenas de la guerra, v. 212, *Sol. I.;* el sayal del pastor que reemplaza a la cota de malla del guerrero. Falta primera que recobra su conciencia y vuelve a su natural origen. El burlesco epíteto de Quevedo aplicado a Góngora-Matus Gongorra-Matusalén Góngora, ¿no indicaría esa pasión de don Luis por remontarse al mundo arqueológico de una *Prisca Theologia,* de sobrepasar a todos, filosóficamente, en su pasión por buscar el origen? Las pruebas de esta doble visión son constantes como vimos con la legislación del Sol. La explicación del isleño de las cabrillas, v. 302, *Sol. II.:* "Llegaron donde luego el mar se atreve,/si promontorio no, un cerro elevado,/de cabras estrellado,/iguales, aunque pocas,/a la que —imagen décima del cielo— flores su cuerpo es, rayos su pelo"./"Estas, dijo el isleño venerable,/y aquellas que pendientes de las rocas,/tres o cuatro desean para

ciento/-redil las ondas y pastor el viento-/libres discurren, su nocivo diente/paz hecha con las plantas inviolable". Poemas astronómicos donde la legislación de las estrellas —dioses del cielo— enseña a conducirse a los héroes de la tierra.

Los años de formación de Góngora no sabemos hasta qué punto no estarán signados por el ambiente de dos ciudades particularmente significativas. Me refiero a Córdoba y a Salamanca. En ellas se enseñaba la *Magia Natural* y se investigaban los remotos orígenes de España. La tradición de Annio da Viterbo, criticada y revalorada por Nebrija y Alonso de Proaza se perpetuaba en obras tan peregrinas como la *Magia Natural* de Hernando Castrillo[28] (Trigueros, 1649). A esa España, anterior a la misma Grecia y vinculada con Egipto se remitía a la fabulosa antigüedad de los primeros teólogos y fundadores de pueblos: Tubal y Argantonio. Córdoba es graciosamente derivada de *Cor-Tubalis* en las invenciones de Annio da Viterbio; y este héroe es músico a la manera de Hermes Trismegisto, Tubalcain y Pitágoras. El permanente arcaísmo de Góngora, su visión latinizante no está lejos de querer remontarse a una lengua y a una signografía primigenia donde latiera el espíritu de esos *prisci theologi.* Que la tradición de Annio, de Garibay y Florián de Ocampo se perpetuaba, lo vemos en la obra anteriormente citada de Castrillo: "Y fue tan grande la fama de las escuelas de letras, que se professavan en España, que muchos filósofos de otras naciones vinieron a perficionarse en ellas, especialmente en la Filosofía, y Magia Natural; como fue el Rey Osiris, de Egipto, y Licurgo; y como dize Pineda, Orfeo, y Homero, y como dize Estravón, Hesíodo. Y Ulises, como dize Casiodoro, fundó en España la ciudad de Lisboa, llamada de su nombre *Ulysipo...*". "Y fue grande argumento de la profession antigua de la Magia Natural en España la facilidad con que en ella se recibió, el conocimiento de la Fe, por el que ella da de Dios, como de Autor natural y de las causas, y efectos naturales"..."Francia, tributaria de España, habría llamado al Hércules español, Hércule Gallus, y el padre de Hércules Osiris fue a España a enseñar la Magia Natural; Hermes Trismegisto, nieto de Atlas, rey de España, habría enseñado a Babilonios, Persas y a los más antiguos filósofos griegos, a Museo, Lino, Tales, Pitágoras y Sócrates".[29] No a esta historia de la dominación, que oportunamente dedica Annio a los Reyes Católicos, se remite nuestro poeta, sino a la más antigua tradición cultural

que corrige lo griego con lo latino, en la tradición de la *Grecia mendax;*[30] y así exacerba la herencia de Lucano en una *hisperica famina* para revelar a través de la herencia clásica una tradición más antigua aún. El que podría ser su mote, "...si tradición apócrifa no miente..." no es desaprovechado en ningún momento por la poética gongorina, que explora todos los meandros de erudición y leyenda extraña y viva. Frases como: "...si tradición apócrifa no miente..." se complementan con la ya citada, v. 172, *Sol. II.:* "No es sordo el mar: la erudición engaña", manifestando el fino sedazo crítico al que don Luis sometía todas esas tradiciones.

La divinidad como negación retórica en Tasso, a través de las *similitudines dissimiles* de Dionisio Areopagita; como retrotraerse a los Entes del arbor sefirótico con explicaciones neoplatónicas y estoicas en G. Camillo, y la reinterpretación significativa de las *similitudines similes* en Góngora imitador y recreador de la poesía de Tasso hasta alcanzar a sugerir la esencia misma de la materia, "Libia de ondas", por ejemplo, confirman en estos tres autores una mentalidad anagógica y mística que plantea en diferentes contextos jeroglíficos y emblemáticos una visión iluminadora de sus respectivas obras.

Notas

[1] Filippo *Picinelli, Mondo simbolico ossia Università di imprese scelte, spiegate, ed illustrate, con sentenze ed eruditioni sacre e profane...* Milán, 1653.

[2] D. P. *Walker, The Ancient Theology.* Londres, Duckworth, 1972.

[3] D. P. *Walker, Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella.* Londres, Warburg Institute, 1958.

[4] Paolo *Giovio, Dialogo delle imprese militari ed amorose di Mgnr. P. G. vescovo di Nocera e del signore Gabriel Symeoni fiorentino. Con un ragionamento de M. Ludovico Domenichi nel medesimo soggetto.* Lyon, Guglielmo Roviglio, 1574.

[5] Cesare Ripa, *Iconologia.* Roma, 1593.

[6] Vincenzo *Cartari, L'immagini degli dei antichi.* Venecia, 1556.
[7] Torquato *Tasso,* "Il conte overo delle imprese", "Il Minturno overo della Bellezza", in *Dialoghi.* Vol. VII a cargo de Ezio Raimondi. Florencia, Sansoni, 1958.
[8] Remigio *Sabbadini, Storia del ciceronianismo e di altri questioni letterarie nell'età della Rinascenza.* Turín, Ermano Loescher, 1885.
[9] "[...] esta figura fue juzgada misterios por los egipcios y similar a aquélla de los rayos del sol."
[10] "Tal vez es de esa guisa que algunos se alzan de la vista y de la contemplación del Sol a aquéllas de Dios, del cual se dice que el Sol es imagen y simulacro."
[11] Ernesto *Scamuzzi,* "La Mensa Isiaca", in *Del Regio Museo di Antichità di Torino.* Roma, Giovanni Bardi, 1939.
[12] Beroso *Caldeo, Le Antichità.* Venecia, 1583.
[13] Pseudo Denys *L'areopagite, Oeuvres completes.* París, Aubier Montaigne, 1943.
[14] Giuseppe *Faggin, Meister Eckhart e la mistica tedesca preprotestante.* Milán, Flli. Bocca, 1946.
[15] "La empresa es una mezcla de pintura y de palabras [...] que representa algún sentido recóndito de una o más personas."
[16] "A mi me parece que el hacedor de empresas es poeta, como le parece a algún otro que dice que la empresa es no sólo parte de la poesía sino de excelente y soberana poesía."
[17] "[...] un laurel que surge de un plátano, como suele ocurrir por algún principio oculto [...] por plátano debe entenderse la filosofía socrática, por lauro la poesía: se vuelve a entender entonces que la poesía germina de la ciencia."
[18] Giulio *Camillo, L'idea del Theatro.* Florencia, 1550.
[19] "Pues bien, si los antiguos oradores queriendo colocar cada día las partes de las oraciones que debían recitar, las confiaban a lugares caducos, razón es que queriendo nosotros confiar eternamente lo eterno de todas las cosas, que puedan ser vestidos de oraciones con lo eterno de esa oración, que hallemos para ellos lugares eternos. Por tanto, la gran fatiga nuestra ha sido hallar orden en estas siete medidas, un orden capaz, suficiente, diferente, que mantenga siempre el sentido despierto y la memoria conmovida. Pero, considerando que si quisiéramos poner a otros ante estas altísimas medidas, tan lejanas a nuestro conocimiento, que solamente los profetas las han tocado ocultamente, esto sería meter mano en algo que no andaría bien." "Por tanto, en lugar de ellos tomaremos los siete planetas, cuyas naturalezas son bien conocidas por el vulgo; pero los usaremos de tal modo que no nos las propondremos como fin, ya que no podemos salir de ellas, sino como se las representaron a la mente de los sabios, es decir, como siete medidas supracelestes."
"Ya nosotros, a quienes Dios nos dio la luz de su gracia, no debemos conformarnos con detenernos en los cielos, sino que con el pensamiento debemos alzarnos a aquella altura desde donde

han descendido nuestras almas y adonde deben retornar, ya que ésta es la verdadera vía del conocer y del comprender."

[21] Gregorio de *Andres*, O.S.A. (comp.), *Documentos para la historia del monasterio San Lorenzo del Real de El Escorial.* Madrid, Sáez, 1964. "El teatro de Julio Camilo, donde hay 201 hojas de pintura de aguadas en pergamino y de mano del Ticiano y está con él otro libro impreso en italiano en octavo, que es declaración de las pinturas."

G. de *Andres*, O.S.A., *La Real Biblioteca de El Escorial.* Madrid, 1970. "En la Entrega Real de 1576 aparece un extraordinario libro de dibujos con el título: el teatro de Julio Camilo, donde hay 201 hojas de pintura de aguadas en pergamino y de mano del Ticiano, y está con él otro libro impreso en italiano, en octavo, que es declaración de las pinturas. No se conoce hoy el paradero de esta valiosísima colección, supuesto que no pereciera en el incendio de 1671."

[22] Luis de *Góngora y Argote, Obras completas.* Ed. A cargo de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1951.

[23] Giulio *Camillo, L'opere.* Venecia, 1579.

"El animal racional, pues, que está en el medio, oh Señora divina, es aquella Europa llevada por el Toro, es decir por el cuerpo a través del piélago mundano, la cual no tiene el rostro vuelto hacia el lugar al que el Toro la lleva, es decir al mundo, sino al lugar de donde es llevada, es decir hacia Dios."

[24] *Camillo*, 1579. "De apariencia en apariencia, es decir, de similitud en similitud podía Petrarca dar su consenso en ese volverse hacia Dios, porque consintiendo a este retorno, que en él operaba la belleza del cuerpo de su mujer, podía hacer de él escala hacia el alma, y de allí hacia el Angel que la gobernaba."

[25] *Camillo*, 1579. "La producción de dentro, que es producción sin principio, es (por decir así) consubstancial, o coesencial y eterna y la del verbo [...]"

[26] Francesco *Petrarca, Le Rime.* Ed. A cargo de A. Marsaud, Florencia, Ciardetti, 1822. "Alma que tan diversas y tantas cosas/ Ves, oyes, lees, escribes, hablas, piensas."

[27] *Camillo*, 1579.

[28] Hernando *Castrillo, Magia Natural.* Trigueros, Diego Pérez Estupiñán, 1649.

[29] Ibidem.

[30] E. N. *Tigerstedt*, "Ioannes Annius and Graecia Mendax", in *Classical, Medieval and Renaissance Studies in honour of Berthold Louis Ullman.* Roma, Charles Henderson Jr., 1964.

INDICE

Introducción. *José Emilio Burucúa* 9

Aby Warburg
Presentación. *José Emilio Burucúa* 19
Arte del retrato y burguesía fiorentina. Domenico Chirlandalo en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares 21
Arte italiana y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara 65

Ernst Gombrich
Presentación. *Gabriela Siracusano* 93
La ambivalencia de la tradición clásica. "La psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929) . 95

Henri Frankfort
Presentación. *Laura Malosetti Costa* 117
El arquetipo en psicología analítica y la historia de la religión 119

Frances Amelia Yaes
Presentación. *Andrea Jauregui* 139
Los teatros de Londres por *Frances A. Yates* 143
El teatro como emblema mora 163

Héctor Ciocchini
Presentación. *José Emilio Burucúa* 175
Anagogía y reminiscencia en la concepción de imágenes emblemáticas: Camíllo, Torquato Tasso, Luis de Góngora 177

Historia de las imágenes e historia de las ideas

La escuela de Aby Warburg

En esta obra, José Emilio Burucúa presenta la obra historiográfica iniciada por Andy Warburg y seguida por sus discípulos y herederos. Los ensayos de Warburg desarrollan los tópicos esenciales de su producción: la obra de arte como símbolo social, la naturaleza dialógica de toda creación de la cultura, el combate de la ciencia y de la razón humanas contra el miedo de la existencia; una conferencia de E. Gombrich estudia la psicología cultural de Warburg y traza su biografía; un trabajo de H. Frankfort discute la teoría de los arquetipos y el inconsciente colectivo de C.G. Jung desde una perspectiva warburgiana; un estudio de F.A. Yates analiza la red cultural de múltiples "hebras" platónicas, herméticas y arqueológicas del gran teatro inglés jacobino e isabelino y un trabajo del estudioso argentino H. Ciocchini se ocupa de la creación y el uso reiterado de emblemas como herramientas de conocimiento de los mundos físico y moral.

Volumen doble (D)

Precio de venta: $ 4,20